


مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 333 - أبريل 1998

■ عناصر القيمة الجمالية
د. رمضان الصباغ

■ سطوة المكان في الأدب
د. نزار العاني

■ فوكو: مؤرخ الحاضر
خوسيه ميركيور

■ الشعر والقصة:
منى الشافعي. نيروز مالك
عبدالرحمن بوعلي. محمد وحيد علي

■ محور العدد:
دراسات في السينما




العدد 333 ـ أبريل 1998

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت





ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساء قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.



المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603


## قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.

2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.

3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.

4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.

5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(333) APRIL 1998

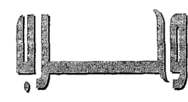


**Al Bayan**



**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

# تايتانيك...





• نذير جعفر

من جديد يعود الدفء إلى صالات العرض شبه المهجورة، ومن جديد يتدافع الناس أمام شباك التذاكر ليحظوا بمشاهدة «تايتانيك» الفيلم الذي حطم الأرقام في جوائز الأوسكار والإيرادات أيضا. وإذا كانت معظم الجوائز التي حصدها الفيلم قد خصصت للجوانب التقنية فيه «المؤثرات الصوتية، الديكور، التصوير، الموسيقا، الأغاني...» فإن ذلك لا يلغي جمالية وعمق البعد الإنساني في قصة الحب التي يقدمها بهذا الشكل الشائق والجذاب بل الساحر.

هل يطرح هذا الفيلم السؤال من جديد عن أهمية السينما ودورها في صناعة الرأي والتأثير على الجماهير بعد أن تحول إلى ظاهرة ثقافية / إعلامية على المستوى العالمي؟

قد لا ينكر أحد أهمية السينما بعد أن أصبحت من البديهيات، لكننا أحوج ما نكون الآن إلى التذكير بهذه الأهمية التي كدنا أن نتناساها بعد أن تقلصت خطط الإنتاج في القطاعين العام والخاص إلى الحد الأدنى، وكادت الصالات تتلاشى في معظم المدن والعواصم العربية. في الوقت الذي تحاول فيه السينما «الإسرائيلية» تجديد دمائها باستمرار سواء بالإنتاج المشترك مع كبريات الشركات العالمية أم بتشجيع الإنتاج المحلي بإغداق القروض وتوفير الإمكانات والفرص بكل أنواعها أمام الراغبين.

في هذا المحور الذي نخصصه عن السينما سيدرك القارىء أن إسرائيل لا تقود حرب «المياه» وحرب «المستوطنات» فحسب، بل تقود حرب «السينما» أيضاً، وتنجح فيها إلى حد كبير عبر سيطرتها وتغلغلها في آلية الإنتاج العالمي، فتتمكن من إظهار «اليهودي» بمظهر الضحية، المظلوم، المحاصر والعربي، المسلم بمظهر الجلاد، القاتل، الإرهابي، المنحط.

وهي غالباً ما تنفق الملايين على إنتاج تلك الأفلام لتجعلها في سوية فنية عالية تنافس من خلالها السينما العالمية وليس العربية التي لم تخرج بعد عن حدودها الضيقة إلا في بعض الأفلام النادرة.

ترى، أما آن للحكومات العربية التي تخصص المليارات لميزانياتها الحربية والأمنية أن تلتفت ولو قليلاً إلى أهمية الثقافة بشكل عام والسينما على وجه التحديد؟!

في هذا العدد


■ الدراسات: 5

● عناصر القيمة الجمالية ........ د. رمضان الصباغ 6

● سطوة المكان في الأدب ........ د. نزار العاني 15

● ميشيل فوكو: مؤرخ الحاضر ........ ترجمة: د. مالك سليمان 21

■ محور العدد: (دراسات في السينما): 29

● علم السرد السينمائي ........ «أندريه غاردي» 30
ترجمة: د. محمد إسماعيل بصل

● قراءة في ملف السينما الإسرائيلية ........ عماد نويري 43

● صورة العرب في السينما العالمية ........ عبدالرحمن حمادي 53

● قراءة مقارنة بين السينما والأدب ........ محمود قاسم 70

■ الشعر: 75

● أوراق الأرق ........ عبدالرحمن بوعلي 76

● سماء الشاعرة ........ محمد وحيد علي 78

● أغنية الرحيل/المجيء ........ حسني التهامي 80

■ القصة: 82

● تمتلئ به من جديد ........ منى الشافعي 83

● يقظة فلان ........ نيروز مالك 88

● إشارة اليد اليمنى ........ نجم والي 94

● قصتان ........ سعيد سالم 96

■ قراءات: 98

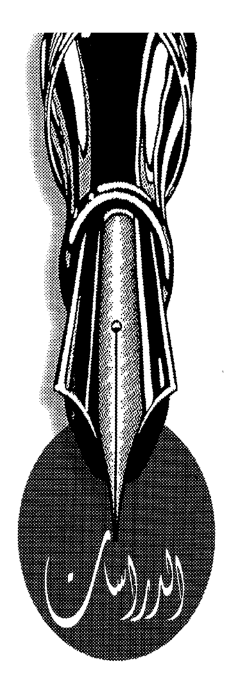
● قراءة في مجموعة «السيدة كانت» ........ حسن عبدالهادي 99

● يثرب الجديدة وإشكالية الخطاب الإسلامي الراهن ........ معروف عازار 105

● عروة الزمان الباهي: جدل الخفاء والتجلي ........ محمد باقي محمد 110

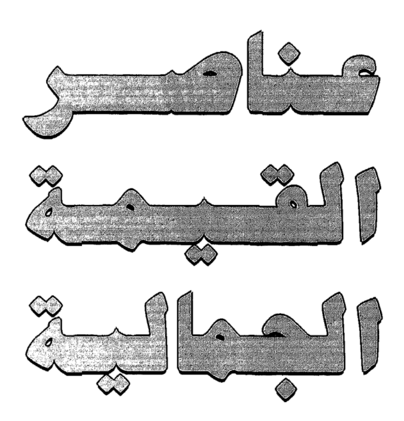
● انبعاثات ما وراء الرماد في «رعاة الجحيم» ........ غالية خوجة 116

● يد من هنا.. نصف قلب من هناك ........ حسين الشيخ 125





| | |
|---|---|
| ■ عناصر القيمة الجمالية | د. رمضان الصباغ |
| ■ سطوة المكان في الأدب | د. نزار العاني |
| ■ ميشيل فوكو: مؤرخ الحاضر | خوسيه ميركيور |



# عناصر القيمة الجمالية

د. رمضان الصباغ

**عند** تحليل القيمة الجمالية نجد أنه لكي تكون هناك خبرة جمالية يجب أن يوجد موضوع يجسد الجمال، أي «موضوعا جماليا»، وهذا أولا، ثم لابد أن توجد الذات التي تدرك هذا الجمال، وتضعه في بؤرة وعيها، أي لابد من وجود الوعي الجمالي. ثانيا وإذا كانت هناك ذات تدرك الجمال، وينصب اهتمامها على الموضوع الجمالي فإن ثمة علاقة تربط بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي، هذه العلاقة تمثل العنصر الثالث من عناصر القيمة الجمالية.

ومع أننا نرى أن العناصر الثلاثة وثيقة الارتباط. لكن نظرا لأن هناك من يركز على أحد هذه العناصر (الموضوع - أو الوعي - أو العلاقة)، وهذا ما سوف يتضح عند دراستنا للنظريات التقويمية في مجال القيمة الجمالية - فإننا سوف نشير الى كل عنصر على حدة. ولكن يجب ألا يعني ذلك، بالنسبة لوجهة نظرنا، أننا نوافق على الفصل التعسفي بين العناصر الثلاثة. فالأمر لا يزيد عن مجرد إتاحة الفرصة للتحليل فحسب.

## (أ) الموضوع الجمالي:
The Aesthetic Object

إن أي شيء طبيعي يمكن أن يكون موضوعا جماليا، إذا بعث في نفس المشاهد أو (المستمع) البهجة بواسطة الحقيقة المجردة لوجوده مدركا من قبل أي انسان. فقد قال «القديس توما الاكويني St. Thomas Aquinas»: «ان كل ما يسرنا عند ادراكه ندعوه جمالا»(1) وقد رأى بعض المفكرين أن هذا التعريف من أبسط التعريفات وأكثرها كفاية. إذ أنه يحتوي على فكرتين رئيسيتين:

الأولى: ان الأشياء الجميلة تمنحنا البهجة أو اللذة. والثانية ليس كل ما يعطي اللذة يكون جميلا، بل الجميل هو الذي يعطي اللذة عندما ندركه إدراكا مباشرا(2).

ويجب أن نضع في اعتبارنا أن اللذة الجمالية Aesthetic Pleasure هي اللذة الناتجة عن الادراك الجمالي المباشر، وهي التي تجعلنا نسمي الشيء جميلا. وليست تلك اللذة الناجمة عن المنفعة، أو الفائدة، أو كون الموضوع المدرك مهذبا.. أو غير ذلك مما يقع تحت طائلة المنفعة العملية.

كما أن التعريف السابق والذي اعتمد على رأي للقديس توما الاكويني إنما يجب أن يضاف إليه ما يبعث على «الجلال» وما قد ينفر أو يثير الاشمئزاز لا الموضوع السار أو المبهج فحسب، خاصة بعد أن رأينا أن «القيمة الجمالية» يتسع مجالها لكي تستوعب «الجليل» و«القبيح» رغم تعارضهما مع الجميل بالمعنى الضيق. وأننا نرى أن الموضوع الجمالي هو الموضوع الذي يقصد لذاته. بعيدا عن المنفعة أو الفائدة، وهو الموضوع المعبر، أو الذي يحمل طاقات تعبيرية قد تكون سارة أو غير سارة ولكنها بالضرورة غير مفيدة بالمعنى العام لكلمة «فائدة».

وإذا كانت القيمة الجمالية قد تطورت وتباينت الآراء تجاهها بين من يرى أنها تقتصر على الجمال بالمعنى التقليدي، وبين من أدخل الجلال. والقبح ضمن نطاقها، فإن الموضوع الجمالي قد تباينت حوله الآراء أيضا وكان ذلك ينطلق من فهم للقيمة الجمالية في إطار المذاهب الفلسفية السائدة في هذا العصر أو ذاك.

وقد رأى «كانط» أن الموضوع الجمالي هو بمثابة صورة جميلة تروقنا بصفة عامة ضرورية، دون الحاجة الى تصور عقلي من جهة، ودون اعتبار لأية فائدة أو منفعة عملية من جهة أخرى(3). ولكنه يعود ويقول هذا لا يمنع الحاق منفعة غير مباشرة به هي منفعة خاصة بالمجتمع فحسب ناجمة عن كون الانسان كائنا اجتماعيا(4).

أي أن الموضوع الجمالي هو موضوع استمتاع مباشر يقصد لذاته. ولكن لا مانع من أن تنجم عنه منفعة، أو فائدة للمجتمع بشكل غير مباشر.

أما جون ديوي John Dewey «فقد أكد على أنه لا وجود لموضوع جمالي، أو غير جمالي من حيث المنشأ، وليس هناك ما يقال بأن هذا الموضوع أو ذاك مناسب أو غير مناسب بشكل أولى ليكون مادة للمعالجة الفنية»(5) وقد رأى أنه لا وجود للتمييز بين موضوعات الفن الجميل Fine Art وموضوعات الفن المفيد Use-ful Art، وان الفارق الشائع بينهما - من وجهة نظره - نجم عن رواج تقاليد وأعراف اجتماعية فاسدة، لا نتيجة لفروق أصلية في المواد والتكنيك أو

خواص موضوعات الفن(6).

وهكذا أعاد «جون ديوي» الآراء التي كانت منتشرة في العصور القديمة والوسطى والتي تربط بين النافع والجميل، ولا تدرس الموضوع الجمالي في خصوصيته وتفرده.

وقد تأثر «رالف بارتون بيري» بفلسفة «جون ديوي» وتابع اتجاهه البراجماتي وان كان قد حاول أن يقدم اسهامات خاصة في دراسته للقيم، ولاسيما القيمة الجمالية. إذ يرى أن الموضوع الجمالي لا يلزم أن يكون من نوع معين، أو من فصيلة محددة معترف بها بين الموضوعات، بل قد يكون فكرة مجردة كالمرونة أو الرشاقة أو التلصص أو القوة، فهو - أي الموضوع الجمالي - يمثل أي شيء يمكن أن يستمتع به جماليا، وهذا الاستمتاع هو الذي يضفي عليه قيمته الجمالية. وقد يؤدي هذا الى اختلاط الموضوع الجمالي بالوعي الجمالي، كما تمتزج العناصر الحسية بالعناصر الوجدانية الاستبطانية، ولكن إذا لم يكن التمييز ممكنا، فمن الصعب تفادي الوقوع في دائرة القول بأن (الموضوع الجمالي هو الذي يستمتع به جماليا)(7).

وقد رأى «بيري» أن الجمال بذلك الفهم يتجاوز مجرد السار أو المبهج أو اللذيذ.

ان الموضوع - في تصورنا - رغم الخلط الذي رأيناه في بعض الآراء بينه وبين الموضوع النفعي، خاصة لدى ديوي - هو أي شيء أو خاصية، سواء كانت خاصية واقعية أو تحليلية، بشرط أن يكون الموضوع (الشيء أو الخاصية) يمتلك قدرا كافيا من الحيوية والكثافة يجعلنا نتذوقه كما هو معطى. ولا يستبعد أي موضوع يمكن أن يثير الاهتمام، وان كانت بعض الموضوعات تكون أكثر ملاءمة من غيرها بفضل ما تملكه من قدرة على إثارة الاهتمام الجمالي تفوق سواها(8).

والموضوع الجمالي أشبه بكائن حي يعتمد على الترابط العضوي، أو الوحدة العضوية Organic Unity التي تقوم على أساس الارتباط بين عناصر الموضوع الشاملة لكل خواصه، سواء كانت طبيعية أو صناعية أو استبطانية أو تتعلق بالمظهر الخارجي.. انها جميع الخواص الآسرة للحس والخيال والتي تدرك لذاتها. والمبادئ الشكلية التي تشمل هذه الخواص تشتمل على تكرار وتباين واتزان وايقاع وتطور. وبالاضافة الى هذا، فإن الموضوع يشتمل أيضا على الاكتفاء والتكامل بين عناصره، والتماسك الداخلي، والتي تؤكد التشابه الجوهري بين الأثر الفني والكائنات الحية(9).

وهكذا نجد أن الموضوع الجمالي يمثل عنصرا بارزا بين عناصر القيمة الجمالية. وان كانت الآراء قد تباينت حوله، وتضاربت إلا أنه هو الذي يشكل الموضوع المدرك، بعيدا عن تدخل الذات.

ولكن مع أهمية الموضوع الجمالي، فإننا لا نستطيع القول بأنه هو الفيصل في الحكم على القيمة الجمالية، إذ لابد أن نضع في حسباننا كل العناصر المؤلفة للقيمة الجمالية. كالوعي الجمالي، والعلاقة الجمالية.

## (ب) الوعي الجمالي

يرى بعض المفكرين أنه لا توجد حالة سواء كانت حالة عملية أم ادراكية الا وهي حالة جمالية. ومن ثم فكل موقف

جمالي إنما يغري بالمعرفة أو بالفعل. وعلى هذا النحو نجد أن الوعي الجمالي يتصف بالعمومية والشمول، فجميع الناس في كل العصور ومن كل الأجناس والأمم تشترك في الوعي بالجمال(١٠).

ولكن ألا يجعل ذلك الوعي الجمالي غارقا بين شتى الاهتمامات، وصور الوعي الأخرى عملية كانت أو معرفية؟ وبالتالي يصعب التمييز بين ما هو جوهري وبين ما هو غير جوهري بالنسبة للوعي الجمالي. لأننا نرى أن الوعي بالظواهر الجمالية يفترض، بداية، تركيز الانتباه نحو الموضوع الجمالي. وإذا كانت الموضوعات التي تعد جمالية عديدة، فإن الفيصل في تحديدها هو طريقة انتباهنا إليها وتأثيرها في وعينا. فالملاحظ يحاول استبعاد البواعث الغامضة، أو الأهداف الخفية، والعلاقات المعقدة. سواء كانت عملية أو معرفية لكي يركز على الصفات المميزة لخواص الموضوع الجمالي. وهو بالاضافة الى ذلك يسبغ الحيوية على الموضوع، ويثريه عن طريق إثارة المشاعر والخيال(١١).

أي أن الوعي الجمالي بالموضوعات متميز تماما عن الاهتمامات العملية، واهتمامات الانسان بمشكلات الحياة. ونظرا لأن الوعي ينجم عن ذات تدرك موضوعا جماليا فإن هذه الذات تعمل عبر تركيز الانتباه على الموضوع لإثرائه واضفاء الحيوية عليه ويؤكد هذا الزعم أن الانتباه لموضوع ما يختلف من شخص لآخر. فقد يكون الاهتمام كبيرا أو على نحو محدود. فقد لا يكون أكثر من مويجة صغيرة Ripple على سطح الخبرة، وقد يكون موجه عظيمة Great Wave(١٢) تحدث توترا فيها وتعمقها.

ويعتبر البعد الجمالي Aesthetic Distance(١٣) تعبيرا عن شعور الملاحظ بأن خواص وصفات الموضوع الجمالي ليست هي تلك المتضمنة في الحياة العملية حيث يكون المرء في حضور الموضوع الجمالي أو الأثر الفني في حالة وعي. وهذا الموقف على العكس من الوضع الماثل فيه الموضوع المدرك كموضوع علمي. لأننا في حالة الادراك إنما يتجه وعينا ليركز الانتباه على سمات وصفات بالموضوع لذاتها، وذلك يجعل الموضوع منعزلا عن التحديدات الواقعية والعملية.

وللبعد الجمالي جانبان: إيجابي وسلبي(١٤) الجانب السلبي يعني حذف السمات العملية للأشياء وحذف مواقفنا تجاهها، والجانب الايجابي يعني توسيع مجال الخبرة على أسس جديدة أبدعت بواسطة الفعل المقيد للطور السلبي Negative Phase أي تأكيد أعلى درجة من الموضوع والموضوعية عندما يكون العقل قادرا على تركيز إدراكه وقواه التخيلية، بمعنى التركيز على الادراك الحدسي المباشر Immedate Intutive المتعلق بالشعور بكيفية وخواص الموضوع رغم ما يحاول أن يقوم به الاهتمام العملي، أو الاهتمام المعرفي من صرف لانتباهنا عن الجوانب الجمالية.

والقول بأن البعد الجمالي هو استغراق في المظاهر الادراكية للخبرة يعني عزل الخبرة الجمالية عن جوانب الحياة المتباينة.

ولكن رغم ذلك، فإن هناك من رأى أن المسافة بين ما هو جمالي، وما هو غير جمالي (عملي، أو معرفي.. الخ) يمكن تقليصها الى حد كبير(١٥)، مؤكدا على أن الموقف المتوسط بين الزيادة الكبيرة،

والتقليص الشديد هو أنسبها، بشرط ألا يؤدي الى اختفائها تماما. وامكانية تغيير المسافة تعتمد على قوة الانتباه لدى الشخص، وخواص وصفات الموضوع.

وهكذا نجد أن الوعي الجمالي ينفصل تماما عن غيره من أنواع الوعي، أو الاهتمامات العملية والمعرفية. وهذا الوعي ينطلق من الذات المدركة للموضوع الى الموضوع الجمالي. وبالتالي فهو يختلف من ذات الى أخرى.

ويرتبط الموضوع الجمالي مع الوعي الجمالي بعلاقة، هي العلاقة الجمالية والتي سوف نشرع في القاء الضوء عليها الآن.

## (جـ) العلاقة بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي

إذا كان الموضوع في حالات القيم غير الجمالية مستقلا نسبيا عن الوعي به، وانه يبقى غالبا ثابتا سواء في حضور أو غياب الوعي به، لأن الاهتمام يبقى هو نفسه غالبا لا يتأثر إذا ما انفصل عن الموضوع وانتقل الى موضوع آخر، ولكن الأمر على العكس من ذلك بالنسبة للموضوع الجمالي، لأن خاصيته لا تنفصل عن الوعي به. والاهتمام به يعني تقديرا له دون غيره. فالعلاقة بين الموضوع الجمالي والوعي به علاقة أصلية لا مفر منها عكس العلاقة بين الموضوعات (غير الجمالية) والاهتمام بها(16).

وهذه العلاقة المتبادلة بين الموضوع الجمالي والوعي به يمكن التعبير عنها وفقا لنظريتين رئيسيتين حاولتا تفسير هذه العلاقة، هما:

(١) نظرية الاندماج The Theory of Fusion

(2) نظرية التشابه الشكلي The Theory of Resemblance

وسوف نلقي الضوء على النظريتين، مع بعض الملاحظات حول محتوى كل منهما.

### ١ ـ نظرية الاندماج (١٧)

هذه النظرية تفسر ائتلاف المكونات الذاتية والموضوعية في الموضوع الجمالي ووفقا لهذه النظرية فإن الحالة النفسية للملاحظ وخواص الموضوع وصفاته تكون في التحام أو اندماج. فالتوتر أو الاسترخاء اللذان نشعر بهما عند سماع لحن موسيقي أو مشاهدة لوحة يظهران كتوتر أو استرخاء للموضوع واهتمامنا القوي وامتناننا باللون المشرق والزاهي يبدوان كاهتمام وافتتان بالموضوع. وتصبح العناصر الحسية والشكلية للموضوع مندمجة مع رغبات ومشاعر المدرك، وتكون منفصلة فحسب عند تحليلها ودراستها. وكما يمتزج الاحساس لكي يبدع خاصية حسية جديدة (على سبيل المثال عندما تتحد النغمات الموسيقية لتكون تآلفا موسيقيا جديدا) فإن الشعور أو الرغبة يتآلفان مع الاحساس لكي ينبعا خاصية شعورية، تنشأ عنها المعايير الذاتية والموضوعية، كما ينشأ عنها نوع من الرؤية النفسية (المزاجية) الجديدة. ولا يوجد شيء ـ من وجهة النظر هذه مستثنى من الاندماج.

وعملية الاندماج هذه يمكن تفسيرها على نحو ملائم إذا أدركنا أن الموضوع الجمالي يرتبط فيه العالم الخارجي بالخيال الابداعي إذ تتم عملية مركبة يسهم فيها الموضوع مع الذات.

وترى هذه النظرية أن الأثر الفني ليس هو الاصباغ على اللوحات، أو الأحجار أو الأصوات الطبيعية للآلات، أو خطوط وعلامات الرسام (المصور) على الصفحة بل هو نتاج التفاعل المبدع بين الفنان الذي يستخدم الوسط الفيزيقي Physical Medium للتوصيل، وبين الملاحظ الذي يشحذ خياله لكي يمنح الحيوية والنشاط للمعطيات المنقولة إليه. ولأن الفنان والملاحظ شخصان منفصلان، فليس في وسعنا التأكد بدقة عما إذا كان الموضوع المبدع بواسطة الفنان (أي العمل كما يقصده، ويدركه) هو حقيقة نفسه الموضوع الجمالي الذي يقصده الملاحظ. ولكن هذا لا يجعلنا نبالغ، فيغيب عن بالنا أن المادة الخام، المقدمة بواسطة الفنان تتحكم في ذهن الملاحظ وفي تخيله ولذلك فإن رد الفعل بالنسبة له ليس وهما وخداعا لا يمكن الامساك به، بل يرتبط ارتباطا وثيقا بدور الفنان.

ولذلك فإننا يمكن أن نجد أن هذه النظرية لم تسمح بإزالة التمييز بين الموضوع الظاهري Phenomenal Object وبين تذوقه، فحتى بعد اندماج الاسهامات الموضوعية والذاتية، وابداع خواص جديدة. فإن هذه الاسهامات مازالت تدرك بواسطة الملاحظ متلازمة داخل الموضوع الظاهري.

ويمكن أن نأخذ على هذه النظرية أنها تقدير لأصل الموضوعات التعبيرية أكثر من كونها مناقشة للعلاقة المتبادلة بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي.

فهي إذ تفترض أن الموضوع الجمالي والوعي الجمالي مرتبطان ارتباطا وثيقا فإنها تجعل الأول (أي الموضوع) انعكاسا للأخير (الوعي) على اعتبار أننا نصادف أنفسنا في الموضوع ونفتن بصورنا الخاصة فيه. وهكذا فإن هذه النظرية لم تقدم تفسيرا كاملا للعلاقة المتبادلة بين الموضوع الجمالي والوعي به. ولذا فإننا سوف نستطلع آراء نظرية أخرى هي نظرية «التشابه الشكلي» فقد نجد فيها إجابة على بعض تساؤلاتنا عن العلاقة بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي.

### ٢ ـ نظرية التشابه الشكلي

وهذه النظرية، بالاضافة الى تدعيمها لنظرية «الاندماج» فإنها تساعد على تفسير شعور الانجذاب عند الملاحظة بالنسبة للموضوع. وجوهر هذه النظرية ينطوي على أنه توجد بين الموضوع الجمالي والملاحظ علاقة تشاكل Isomerphic Relation أي أن ما يجول بذهن المتأمل هو صورة تشبه أو تماثل الصفة البنائية للموضوع.

وقد وجدت هذه النظرية كجنين عند الفلاسفة القدامى. فقد اكتشف الفيثاغوريون Pythogoreans(18) النسب العددية لترددات الصوت الانساني أو الآلات والتي تحدد فواصل الانسجام للسلم الموسيقي. وقد رأوا أن ذلك الانسجام موجود في الكون ككل، كما رأوا أن النفس الانسانية تقوم على اتزان لطيف، وتناغم Atttunement وقد افترضوا أن الكون أشبه بصندوق موسيقي إلهي وأن النجوم تتحرك في سرعة ذات علاقة وثيقة بالنسب الرياضية للسلم الموسيقي، وعند النشاط المفعم بالحيوية فإن الأثير يصدر موسيقى سماوية مقدسة، والتي لا تستطيع الآذان الانسانية ـ لسوء الحظ ـ سماعها. ورأوا أن كل شيء في الطبيعة يسير وفقا لهذا الانسجام الرياضي، كما أن الجمال في كل مكان يعبر عن النظام

الوثيق الصلة بالنفس والكون. ولأن «الشبيه يعرف الشبيه Like Knows like فإن هناك شعورا بالتناظر بين الحركة الهارمونية (المنسجمة) لملكاتنا العقلية وبين الترددات الهارمونية للأنغام الموسيقية التي ترجع صدى موسيقى الدوران الكوني.

وقد ترددت أفكار ذات صلة وثيقة بهذه الأفكار عند «أفلاطون» في محاورة تيماوس Timaeus وكذلك في «تاسوعات أفلوطين» Plotinus Enneeds (19)

وتوجد محاولات حديثة لتقديم هذه النظرية، تتضح بشكل بارز في كتابات سوزان لانجر Suzan Langer، ورودلف آرنهيم Rudolf Arnheim. فوفقا لتفسير سوزان لانجر فإن الانفعالات الأصلية التي يشعر بها الفنان لا تنتقل الى المشاهد أو المستمع بل ان النموذج الشكلي Formal Pattern المشابه للانفعال يبدع كرمز Symbol للحالة الداخلية Inner State ففي رقصة البوليرو لرافيل Ravel's Bolero على سبيل المثال نجد أن الاثارة العاطفية تعزف موسيقا بواسطة الآلات كنغمات موسيقية متقطعة، ونبرات قوية ونغمات موسيقية متهدجة وتردد سريع قوي مصحوب بارتعاشة الصوت عند الغناء وقفزات سريعة للمسافات بين النغمة والنغمة وتتسارع النغمات تدريجيا وتستعمل الفقرات التصعيدية، والمؤثرات الصاخبة والنقرية. وجميعها وثيقة الصلة ببعضها وبالنسبة للنموذج المعبر عن الإثارة العاطفية المتعاظمة، دون مطابقة هذا النموذج لتلك الاثارة. كما أن الحركة البطيئة في سيمفونية بتهوفن «إرويكا» Eroica على العكس من ذلك تماما. إذ تعبر بشكل مؤثر في المشاعر عن الأسى ولكنها لا تثير الحزن الحقيقي في المستمع، لأن الحركة التي تصور الحركات البسيطة للذهن والبدن عندما يشعر انسان ما بالأسى، تعتبر صورة مرتبطة باتساق وانتظام مع الحزن حتى مع أننا قد نستمع إليها بلذة.

أي أن الصورة المعبرة عن الأثر الفني هي نموذج مجرد يوصل فحوى أو ماهية الشعور، وليس الشعور الفعلي Actual Feeling(20).

ويمكن الاستشهاد أيضا بمثال آخر من الرقص(21) فعند تمثيل الحزن تكون الحركة بطيئة وتقتصر على مجال ضيق، وغالبا ما تكون حركة تتم في منحنيات، وتظهر أقل توتر لأعضاء الجسم. كما أن الاتجاه يكون غير محدد وفي تغير وتموج، ويستسلم الجسم في سلبية لقوة الجاذبية أكثر من اندفاعه بالاعتماد على مبادرته الذاتية. فالحزن له نموذج مناظر في صورة فيزيقية يمثلها الجسد. والعمليات العقلية في الشخص المحبط تكون بطيئة، كما أن هذا الشخص يكون في تفكيره، وحركاته واهنا يعاني من نقص الطاقة. فهناك قوى بعيدة عن الشخص ذاته تقوم بتحديد نشاطه.

ونخلص من ذلك الى أن ماهية هذه النظرية هي أن الصفات البنائية للصورة الفنية وثيقة الصلة بصفات بنائية للشعور والسلوك الانسانيين. فالتعبير عن الحزن له في كل فن نماذج وصور معينة تختلف عن التعبير عن الفرح أو البهجة في نفس الفن.

ولكن هذه النظرية هي الأخرى عرضة للنقد. وقد رأى «هارولد أو سبورون Harold Osborn أنه بقدر ما أستطيع ملاحظة شعوري بالأسى أو الفرح، فإنني أرى أن شعوري هذا لا بنية له

تشبـه أية بنيـة لـشيء مـا أعـرفـه وبينمـا يكون شعـوري مـسـتـمـرا، فـإنني أرى أنه يشـبـه الـهـواء الـجـوي، أو الرائحـة أو الأثر الذي يخلقـه اللون المنتشـر. انه ينتشـر بلا شكل، كـمـا أن كلمـة ايقـاع Rhythm تبدو غير ملائمة لوصف تموجات وتفاعلات الحـالات النفسـيـة المتـبـاينة في الخـبـرة، وليس بوسـعي أن أجد جدوى في التسليم بأن الأثر الـفني الجـيـد لديه من الخـواص الشـكليـة مـا يشـبـه نمـاذج الشـعـور أو ايقـاعـهـا. انه تعـبـير من الصـعب فـحـصـه وتنفـيـذه ولكن ليس من الممكن البـرهـنة عليه(22).

ولـكن ألا تثـيـر في أنفـسـنـا بعض الايقـاعات نوعـا من الشـجن بينما تنشـر الأخرى جوا من المرح..؟

ألا يعتبر ذلك بمثابة تناظر بين صـور فنية معينة وبين حالات من الشعور؟

ان الانتـقـاد من هذا الجـانب، يبـدو أقل اقناعـا ولكن هـذه النظرية بالاضـافـة الى نظرية الاندمـاج تسـاعد على شـرح الرباط الوثيق بين الـوعي الـجـمـالـي والموضـوع الـجـمـالي وان كـانت قـد وقـعت في أسـر التعميم. فليست هناك تحديدات صـارمـة لنمـاذج فنيـة مناظرة للشـعـور، فـقـد لا يوجد الحزن منفردا، أو بشكله البسـيط. وقد يختلط به الفرح بشكل مـعقـد. وهذا يؤدي - وفـقــا لهــذه النظرية - الى خلق أشكال مـعـقـدة - وان كان هذا ممكنا - كـمـا هـو الأمــر في الفنون الحــديثــة - الا أن امكانات التفسـير وفض الرمـوز تتبـاين بين الأشـخـاص، بالنسبـة للموضـوعـات - مما قد يـفـضـي الى تفسـيرات مـتناقـضـة للعمل الفني في أحيان كثيرة.

ان أفضل تفسير للعلاقة يكمن في فـهم أن الاهـتـمـام يوجـد في الموضــوع ليس كــشـيء غــريب أو أجـنبـي بل كـــشــيء يجـانســه بعـمق. وهذا هو لب تفـسـيـر العـلاقـة المتـبـادلة بين الموضــوع والوعي الجماليين.

# الهوامش

(1) Aquinas, T. : Summa Theologica - I & II ae. P. 27 Tras. Wladyslaw Tatrakiewicz, History of Aesthetic (The Hague - Mouton - 1970), 2:258.

See: Reder, M. & Jessup. B.: Art and Haman life - Prentice Hall, N.Y.1976. p 20.

(2) Rader, M., Jessup, B,: Art and Humman Values, op. cit, p.p 20-21.

(3) ابراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية - مكتبة مصر - القاهرة - ط2 - 1972 ص 250.

(4) نفس المصدر - نفس الصفحة

(5) Hook, Sideny: John Dewey - An Intellctual Portrait - Green Wood Press-Phblishers - 2nd Printing - New York, 1976, p. 197.

(6) I bid: p. 198.

(7) Perry, R.B.: The Realms of Value, Hannard Universty Press, 1954, p. 432.

(8) Rader, M & Jessup. B.: Op. cit, p. 93.

(9) Ibid: pp. 93 & 94.

(10) Perry, R.B.: The Realm of Values - Op. cit,. p.p 423 - 434.

(11) Rader, M. & Jessup, B.: Op. cit, p. 94.

(12) Ibid: p. 95.

(13) الاستعمال ليس بمعنى البعد المكاني أو الزماني. ولكن الاستعمال هنا يشير بشكل مجازي الى نوع من الوعي الجمالي.

(14) Bullough, Edward: Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle - In (Rader, M.) Ed, of: A Modern Book of Aesthetic, Holt - Rinehart And Winston Ice - New York, 1973, p. 37.

(15) Rader, M. & Jessup, B.: Op. cit p. 56.

(16) Ibid: p. 94.

(17) لقد بدأت هذه النظرية عند أفلوطين وعبر عنها كبار الرومانتكيين مثل «كولردج» Colleridge ووردورث Wordsworth وقد أحكمت صياغتها بواسطة «ديوي» و«بيبر» Pepper.

See Dewey, J. Art as Experience, Mintan, Black Company - New York - 1934 - pp. 250 & 251 and Pepper, S.C.: The Basis of Criticisim in Arts-op. ct - p. 92 and Rader, M. & Jessup, B.: Art and Human Values - op. cit - pp. 78 - 81.

(18) Rader, M, & Jessup B.: Art and Humen Op. cit p. 81.

(19) Ibid: p. 81.

(20) Langer, Suzan: Feeling and Form, Chules Scribner's Son-New York - 1953 pp. 52-56.

(21) Osborn, Harold: The Quality of Feeling in Art British Hournal of Aesthetic - No. B.

# سطوة المكان في الأدب

● د. نزار العاني

يقول فرانكفورت: «إن ترابط الذات والموضوع، هو بالطبع أساس التفكير العلمي كله: وهو الأمر الوحيد الذي يجعل المعرفة العلمية ممكنة، أما أسلوب الإدراك الثاني فهو المعرفة المباشرة الغريبة التي نكتسبها عندما نفهم كائنا يواجهنا، كأن نفهم خوفه أو غضبه» (١)

من هذا النوع الثاني من الإدراك الذي يتحدث عنه الفيلسوف فرانكفورت يصبح «الأدب» ممكنا. إن الإبداع الأدبي والفني عموما خلافا للعلم، ينطلق من الحدس والإيهام والتخييل الحر ومن الانتحاء غير المبرر وغير المعقلن للفصل بين «الذات والموضوع» وذلك بقصد الوصول إلى تعرية الذات والإفصاح عن جوهرها، ومن هنا تماما يبدو التعارض بين العلم والأدب ومسألة المقابلة بينهما أمرا واردا ولو بالظاهر. ولكن الأدب الذي لا يحفل دائما بالواقع الموضوعي، والمادي، والفيزيقي، ويدّعي القدرة على تجاوز كل ذلك، يضطر في معظم الأحيان إلى استعارة «المكان» كعنصر مادي شديد الكثافة في الذاكرة، لتشييد قصور التخييل فوقه. ونرى «المكان» حاضرا في كل أنماط التعبير الوجداني الذاتي: في الأساطير والملاحم وحكايات التراث وفي الشعر والقصة والرواية، ذلك أن الإنسان «زمكاني» النزعة، لا يستطيع الانعتاق كليا من سطوة الزمان والمكان، حتى وهو في أشد حالات التجريد إلحاحا.

## سحر المكان المطلق

لابد لأفكار الإنسان مهما أغرقت في التجريد والتخييل إلا وأن تستند إلى مكان عياني مشخص، واقعيا كان ذلك المكان أو مفترضا، تتأطر الأفكار ضمن شبكته المترامية. يستطيع المبدع أن يقتلع الزمان ويجتثه من بنية الأدب الذي ينتجه، ويبدو الأمر سهلا، كما يتضح عند مارسيل بروست الذي «يتوقف الزمان بالنسبة له عن الجريان .... ويكف عن أن يعيش حياته كي يتذكرها»(2) وكما يتضح أيضا عند أوسكار وايلد، حين يوقف هذا سريان الزمن على «صورة دوريان جراي» التي لا تشيخ أبدا! ولكن تجاوز المكان في أي عمل أدبي، يحول المسرح الحي وفق تعبير إلى خيال الظل.

في الأساطير التي تقف في أعلى سلّم «الفانتازيا» وفي الأدب الخرافي عموما، يتحرك الأبطال في حيز مكاني محدد، دون أن تستدعي الضرورة ذلك، كان كاتب الأسطورة حرا في إقصاء المكان، ولكنه لم يفعل ذلك. وفي نظرة الإنسان البدائي إلى السماء والأرض، بوصفهما «أمكنة»، نجد أن المصري القديم يهب السماء التي تندّ عن التحديد، صلابة الأرض التي يقف عليها: «كانت السماء في الأصل مضطجعة على الأرض، ثم فصلت عنها وارتفعت إلى حيث هي الآن»(3) نوح في مغامرة العيش فوق «مكان» مؤقت محاط بالماء الرجراج، كان يتطلع مسكونا بالأرق إلى العثور على مكان أشد رسوخا، كان يبحث عن يابسة، ومهما ابتعد التخييل، كان المخلوق مسكونا بهاجس المكان، حتى استحال الأخير إلى خيط في نسيج وجوده، ولم تنجح حتى روايات الخيال العلمي من الانفلات والتحرر من أسر المكان، وفي محاولة روائية للبحث عن «الذات» خارج حدود الأرض، في المطلق اللامكاني، كتبها الأسقف الإنكليزي جودوين عام 1638، اختار القمر مكانا بديلا لأحداث روايته! كتّاب اليوتوبيات فعلوا الشيء ذاته، لقد نبذوا الواقع المكاني المشخص والعياني والمعروف، ولكنهم أجروا أحداث رواياتهم في أمكنة مصنوعة كليا من تضاريس أحلامهم ورؤاهم وتشوّفاتهم، ومنحوا هذه الأمكنة المفترضة والمتخيلة كل الدلالات الممكنة، لتنبض هذه الأمكنة الوهمية بالحياة الموضوعية، كأن قدر الذات أن تحيا في رحم الموضوع كما يفترض العلم، وإن كان طموح الأدب يظل مشروعا في فك الارتباط بينهما!

من محاولات فك ارتباط الذات بالواقع المكاني الموضوعي، نقصد أرض البشر، ما فعله ابن طفيل في «حي بن يقظان» والمعرّي في «رسالة الغفران» ودانتي في «الكوميديا الإلهية» وجوناثان سويفت في «رحلات جيلفر» ودانيال دفو في «روبنسون كروزو» ومحاولات السندباد لخلخلة واقعية الأمكنة في «ألف ليلة وليلة» وصولا إلى محاولات أدباء اللامعقول أو العبث في بعثرة جزيئات الأمكنة وكسر امتثالها للمنطق، بجعلها أمكنة ملتبسة معلقة بخيوط سوريالية، أشبه ما تكون بمواصفات المكان عند سلفادور دالي وفي قصص زكريا تامر.

ولكن كل هذه المحاولات لنحر مفهوم المكان باءت بالفشل، وظل مفهوم البطل المطلق الحرية يرسف رغما عنه في قيود المكان البديل المتماهي مع المكان الواقعي، ورغم أنف الجميع، احتل المكان وظل المكان ساحة البطولة في الأدب، كما احتل

الطلل تاريخ القصيدة الجاهلية، وشكّل استبدادا لها.

## نماذج من سطوة المكان في الأدب

يقول غارسيا ماركيز في حوار مسجل مع صديق عمره بلينيو ميندوزا: «لا أتذكر أكثر ما أتذكر الأشخاص في أراكا تاكا، وإنما البيت الذي عشت فيه مع جدي وجدتي، وذكرياتي عن هذا البيت نفسه هي ذكريات حيّة نابضة كما أنني مازلت حتى اليوم أراه غالبا في أحلامي، بل أكثر من ذلك: في كل يوم من أيام حياتي أستيقظ مع الانطباع - الخاطئ أم الصحيح - بأنني حلمت بوجودي في هذا البيت. ليس بأنني عدت إليه، وإنما بأنني كنت هناك، دون عمر، ودون سبب خاص، وكأنني لم أغادر إطلاقا هذا البيت القديم الواسع». والذي يقرأ أدب ماركيز يكاد يشم رائحة الأمكنة، فهو مهووس باستنطاق الأمكنة وإحياء حضورها ورسم جزئياتها وتفصيلاتها، لدرجة تصبح معها القراءة لهذه النصوص رحلة لا تتوقف في الأمكنة ومعايشتها، يقول مثلا: «كانت للمنزل شرفات ضخمة تطل على مياه الخليج الآسنة، وكان واحدا من أكبر وأعرق منازل حي لامانجا وأقبحها أيضا بلا شك، لكن الشرفة ذات البلاط الشطرنجي التي كانت نينا داكونتي تعزف فيها على آلة الساكسفون كانت بمثابة واحة في هجير الرابعة، تطل على فناء كثيف الظلال، به أشجار مانجو وأشجار موز، تحتها قبر وشاهد بلا اسم، أقدم من المنزل، ومن ذاكرة العائلة».

في كل أجناس التعبير الأدبي من شعر وقصة ورواية ومسرح تتكئ الذاكرة على المكان، لأنها بدونه تفقد تماسكها وتتصدّع. وإذا تصدّعت الذاكرة تداعى الأدب. ويعتبر شعر محمود درويش تجسيدا حيا لالتصاق الأدب بالمكان، واتكاء الذاكرة عليه، لقد أطلق شاكر النابلسي على محمود درويش لقب «مجنون التراب» في دراسته الطويلة الشاملة التي تحمل هذا العنوان. يقول محمود درويش: «كان المكان، ولا يزال عندنا، أكثر من علاقة امتلاك، وأكثر من وراثة لا دخل لنا بها. المكان العربي كاد يتحول إلى اختيار درامي... وإلى اختبار الإرادة والجدارة. صرنا نتساءل: هل نحن جديرون بهذا التراب، من هنا تبدأ نطفة الوجه العربي الجديد»(4) ويتابع درويش قائلا: «من هنا يتبلور المحتوى الأساسي لآدابنا الحديثة. إنه أدب محاولة الحضور الذي يأخذ شكل المقاومة، لأن الأطراف الثانية من الصراع أرغمتنا على تحديد طريقة اختبار الجدارة بالصراع. وأولى حالات هذا الحضور في المكان المحدد»(5) وليس غريبا بعد ذلك وقد تحول المكان في شعر محمود درويش إلى مدماك، أن نسمع منه اعترافا صريحا ناجزا:«فلسطيننا باقية في القصيدة التي يشربها طفل ولد الساعة في المخيم، أو قرب سجن، فأسست له ذاكرة صاغية، ومن دمنا إلى دمنا حدود الأرض»(6).

إن اكتشاف «المكان» عند درويش هو الفاتحة لاكتشاف الإنسان، والشعر الذي يدير ظهره للمكان، سيظل منفيا أبد الدهر في فضاء الانتظار.

ومحاولة انتزاع «المكان» من الذاكرة الفلسطينية، ذهبت بسميح القاسم إلى اختراع مكان تشيّده المخيلة حجرا حجرا. إنه يعيد بناء «إرم» الأخرى. ليست التي بناها «شداد بن عاد»، بل التي نبتت في

تلافيف الذاكرة كوشم قديم لا يمكن انتزاعه، وكل أبطال غسان كنفاني مسكونون بهاجس المكان. لقد كانت الأمكنة عموما عناوين كبرى لإبداعات عالمية لا تنسى: مدينتا ديكنز، جسر درينا لأندروفيتش، الاسكندرية في رباعية داريل، بيروت 75 لغادة السمان، الشياح لاسماعيل فهد اسماعيل، شرق المتوسط لعبدالرحمن منيف، ثم القائمة الطويلة من أسماء الأمكنة التي احتلت مكان الصدارة في أدب نجيب محفوظ.

## جدلية المكان والشخص

رغم الحضور المدهش والكثيف للمكان في الأدب، ومركزيته في عملية الإبداع، فإنه مما لا شك فيه أيضا، أن المكان يصبح مفهوما هندسيا، وتجريدا طبوغرافيا، ومصطلحا جغرافيا إن لم يستوطنه «الشخص - الإنسان» الذي هو غاية الإبداع الكلية. إن تغييب المكان لصالح الإنسان في الأدب مسألة أنجزها تشيخوف بمهارة. وتبدو القصة القصيرة لأسباب تقنية خالصة إبحارا فوق الأمكنة باتجاه الذات والفرد.

لقد قيل عن الفن القصصي أنه «فن الرجل الصغير»، إنه فن اكتشاف أبعاد الإنسان العادي وتشوفات فكره وروحه وسلوكه. في القصة القصيرة نلمح جدلا محتدما بين بطلين: المكان والشخص، وتتفاوت حدة الجدل بينهما من مبدع إلى آخر، وتميل كفة أحدهما على الآخر وفقا لوجهة القاص النهائية. وهكذا تتسع دائرة المكان وتضيق: دولة، مدينة، ريف، حقل، مصنع، مدرسة، سجن، بيت، بحر، حارة، دكان. كما تتفاوت قسمات الشخص حضورا وانكفاء في دائرة عامة متباينة القطر: العمر، الجنس، العمل، المنبت، التعليم، الوضع الاجتماعي، الغنى، الفقر، المظهر المورفولوجي.

من الأمثلة التشريحية الدالة على جدل المكان - الشخص ما نقرأه في فاتحة قصة «دعوة» لجمال الغيطاني: «فارق المبنى الصغير لمحطة الضاحية في نفس لحظة تحرك القطار متجها إلى الجنوب ... يبتعد الركاب القلائل إلى الشوارع الجانبية المحفوفة بالأشجار. على الناحية الأخرى مطعم براق الأضواء من سلسلة مطاعم حديثة». رائحة المكان تفوح من هذه السطور المليئة بحشد من الكلمات الدالة: مبنى، محطة، ضاحية، جنوب، شوارع، ناحية، مطعم. وفي القصة ذاتها التي تناولناها عشوائيا نقرأ:

«تشير إلى الصفوف الأولى، تبدو مصرة، تخصه بترحيب واضح، بحذر، يلامس المقعد الثالث في الصف الثاني، يرفع يده مجيبا، تبادله الابتسام، تتوسط المنصة المستطيلة، ترتدي قميصا حريريا، شرقي النقوش، ياقته مرتفعة، مذهبة، تغطي رأسها بحجاب حريري أنيق، ملامحها قوية، هل رآها من قبل؟ إلى يمينها رجل عريض الصدر، غزير شعر الرأس، يجلس منضبطا، إلى يمينها آخر، نحيل، طويل، إطار نظارته مذهب، ينزلق فوق أنفه قليلا، للقراءة فقط». ويبدو هنا اندغام المكان بالوصف الظاهري للشخص وحالته إلى درجة التجسيد الأمثل للمنحى الفوتوغرافي الشائع في الأدب.

## غياب المكان والشخص وحضور الحالة

بعض أنماط القص الحديث تجاوز

عنصري المكان والشخص لاقتناص الحالة. عموما، تبدو القصة الرمزية والقصة النفسية والقصص الباحثة عن مرتسمات الوعي، مغرمة جميعا باستجلاء حالة الإنسان قبل مكانه وقبل شخصه، واستقصاء انفعالاته وأفكاره وهواجسه وأحلامه وهمومه، فضلا عن مدارات غرائزه العميقة، قافزة عن عمد فوق الظواهر، لضبط جوانية الفرد في حالة الفعل. من الممكن اعتبار قصص طالب الرفاعي نموذجا تطبيقيا لقصص إقصاء المكان والشخص واستحضار الحالة. ففي مجموعة «أغمض روحي عليك» يغيب المكان وتغيب سطوته ويتحول إلى جزئية موظفة أساسا لرصد تنامي الحالة، ومع رصد الرفاعي للأشخاص، لا يقيم وزنا لظاهرهم، بل يعبر مباشرة إلى جوهرهم، إلى تطلعاتهم وأرقهم وعذاباتهم وقلق مصائرهم وتحولاتهم وعنادهم في مواجهة ظروفهم. قد يمر المكان بشكل عابر وعارض، ولكنه لا يصبح حيزا للتفاعل، ولا إطارا ناظما للشخصية، ولا مسرحا لنموها وتراكم فعلها، ويمكن شطب المكان كليا من نصوص طالب الرفاعي دون أن تختل القصة، ودون أن تتفكك لحمتها الداخلية.

وحين يتم إقصاء المكان، تفقد الشخصية عنده أبعادها الفيزيقية وشكلها المميز وثقلها الواقعي، ولا يمكن للقارئ أن يتبين ملامحها الخارجية، لأن القاص يكتفي بتقديم كنهها لنا، وسماتها الوجدانية والعاطفية، وأنماط سلوكها ومشاعرها وكل تحوّلات هذا البعد الداخلي غير المنظور. إن شهادة إدوار الخراط التي يحملها غلاف المجموعة لا تبتعد كثيرا عما يدور في خلدنا: «عند طالب الرفاعي ميل واضح للعكوف على تقصّي خلجات النفس واهتزازات الواقع الصغيرة معا... ويعمل بدأب وجهد ملحوظ على اقتناص شعرية معينة في لغته»(7) الخلجات والاهتزازات والشعرية كما التقطها إدوار الخراط، لا تسمح بالركون إلى صلابة المكان والاحتفاء به، ولا يستقيم معها الوقوف مطولا لبناء شخصية من لحم ودم. والمتتاليات القصصية التي تضمها المجموعة كما سمّاها طالب الرفاعي، هي متتاليات لحالة إنسانية، ينتظمها رابط الإحساس بالخواء والاقتلاع والضجر والحصار، هناك بطل دون ملامح للمتتاليات الخمس، يخرج من جنسه الذكوري، وبطلة واحدة تخرج من انتمائها الأنثوي، ويتماهيان معا في التحدّر من صلب «الحالة»، نفسية كانت هذه الحالة أم اجتماعية أم سياسية أم إنسانية، ومهما تكن «الحالة» المرصودة في القصة تبدو لنا كقناع وراءه الكاتب، ويعينه على التسلل إلى المناطق المحظورة، للكشف عن السلبيات الفكرية والاجتماعية والحياتية عموما، دون أن يفطن القارئ إلى هدف الكاتب النهائي، وهو ممارسة النقد لهذه الحالات بأسلوب غير مباشر. ولكي تفصح الحالة الإنسانية عن كل أبعادها، يبدو طالب الرفاعي أكثر ميلا لاستخدام الحوار في قصصه، وتضييق هوامش السرد إلى حدودها الدنيا، على عكس ما يرى الناقد عبدالكريم المقداد حول وقوع الكاتب في حبائل «غواية السرد» (8) ذلك أن أدب طالب الرفاعي يتمحور في مجمله حول «النفس البشرية بكل متاعبها العصرية»(9) كما تقول سعدية مفرح، وهو ما أطلقنا عليه اسم «أدب الحالة». إن

«حالة» بطله رمضان في «وجوه المساء» لا تستدعي الرغبة في الإطناب في عملية وصفه أو تبيان المكان الذي يتحرك على إحداثياته، هو مثقف يشكو من «تكون الكتب على طاولة مكتبي»(10) وتضطره الظروف على أن يشتغل «مدرب سواقة» حيث يسمح له هذا العمل بالدخول إلى عالم خديجة المطلقة وأمه وابنتها. الأم ترى في رمضان زوجا صالحا لابنتها «ربما بعثه الله إلينا ليعوض صبر خديجة والطفلة»(11) والطفلة نورة ترى في رمضان أبا محتملا، وتمتلئ حياة خديجة الروحية الخاوية بحضوره في ساحة شعورها. ورمضان نفسه يعاني من أزمة وجود خانقة سببها عدم اعتراف والده به، لأنه متحدر من صلب خادمة.

هاجس الرحيل والهرب يداهم رمضان للخلاص من «نظرات الناس وهمساتهم»(12) والظروف القاهرة التي تحيط بالجميع تدل على عدم قدرتهم على التكيف. وعوضا عن تقديم بورتريه لهيئة البطل، يغوص القاص الرفاعي في تفصيلات «الحالة» التي يقدمها لنا ممثلة في رمضان: الطيبة، الهدوء والخجل، الملل، الغربة المحمولة بالداخل، اجترار الألم، الخواء، الإحساس بالفراغ، الخيبة العميقة، الصمت الموجع، الشعور بالنبذ، إلى آخر هذه الظلال النفسية الفاضحة للحالة المرصودة.

إن احتفاء طالب الرفاعي بتقديم «الحالة» الإنسانية في عرائها وصدقها وتأزمها خارج مملكة الشخص ومملكة المكان، تسمح بتعدد القراءة. رمضان في القراءة الأخرى لم يعد شخصا بعينه على الإطلاق، إنه شريحة اجتماعية تبحث عن انتماء وطني محدد، إن رمضان هو فئة «البدون» وهو المعبر عن حالتها. والوالد الذي لا يعترف بشرعية رمضان هو «الكويت». هذا النمط من الأدب في تجاوزه لسحر الأمكنة ودلالاتها وقدرتها على إعطاء النصوص نكهة البقاء، وفي تخطّيه لحبائل الوصف الإنشائي للشخصيات، مع ما سيعلق بذلك من جماليات، سيفتح الباب على مشهدية إنسانية عمادها الرؤى والأحلام والأحاسيس والأفكار والكوابيس والمشاعر. لقد أصبح الإنسان في هذا النمط من القص هو سيد الأمكنة.

## المراجع:

1ـ فرانكفورت وولسن وجاكبسون، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة 1982، ص15.

2ـ سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1980، ص 134.

3ـ فرانكفورت، مرجع سبق ذكره، ص 31.

4ـ شاكر النابلسي، مجنون التراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1987، ص 203.

5ـ المرجع السابق، ص 205.

6ـ المرجع السابق، ص 228.

7ـ طالب الرفاعي، أغمض روحي عليك، دار الآداب، الطبعة الأولى 1995.

8ـ عبدالكريم مقداد، غواية السرد، الرأي العام، العدد 10584، تاريخ 13/6/1996، ص 21.

9ـ سعدية مفرح، خط مميز وأبطال هامشيون، العدد 8044، تاريخ 13/11/1995، ص 28.

10ـ المجموعة، ص 7.

11ـ المرجع السابق، ص 12.

12ـ المرجع السابق، ص24.

خوسيه ميركيور

# ميشيل فوكو: مؤرخ الحاضر

الفصل الأول من كتاب: خوسيه ميركيور، «فوكو» (لندن: فونتانا برس، ١٩٩١)، ص: ١١-١٢.

ترجمة: د. مالك سليمان
جامعة تشرين / سورية

> أنا لم أكن فرويديا، ولا ماركسيا، ولا بنيويا قط.
> ميشيل فوكو

**عندما توفي ميشيل فوكو في باريس نتيجة سرطان دماغي في حزيران 1984 نعاه بول فين - المؤرخ الكلاسيكي الشهير وزميل فوكو في «كوليج دوفرانس» - في صحيفة «لوموند» معلنا أن أعمال فوكو تشكل «أهم حدث فكري في هذا القرن». وعلى الرغم من قلة الذين يمكن أن يوافقوا فين في زعمه هذا، إلا أن بطله رحل وهو واحد من أكثر المفكرين تأثيرا في عصرنا.**

ومن المحتمل ألا يكون فوكو أعظم مفكر في عصرنا هذا، ولكنه كان بالتأكيد الشخصية المركزية في الفلسفة الفرنسية منذ سارتر. لقد اختلفت الفلسفة الفرنسية الحديثة منذ زمن طويل عن الممارسة الشائعة في العالم الأنغلو-سكسوني، حتى وقت متأخر على الأقل. فالفلسفة «العادية» المكتوبة باللغة الإنجليزية تميل، بشكل عام، إلى الأكاديمية في الأسلوب والتحليلية في المنهج. وهذه النقطة جديرة بالذكر لأن بعض أنواع الفكر الفلسفي الحديث في أوروبا - وبشكل خاص في المناطق التي تتكلم الألمانية - كان أكاديميا بالقدر الذي كان عليه الفكر الفلسفي الإنجليزي، وبطريقة باهتة في الغالب،

ولكن دون أن يكون - مع ذلك - تحليليا بالشكل الذي ميز راسل ووتغنشتاين، أو رايلي وأوستن، أو بالطريقة التي ميزت معظم المفكرين الأنجلو - سكسونيين من أمثال كوين. وبالمقابل فإن أهم أنواع العمل الفلسفي في فرنسا قد اتخذ طريقا مختلفة تماما.

ويمكننا القول إن ذلك كله قد بدأ مع برغسون. فقد كان برغسون، المولود في سنة 1859، معاصرا لرائد الفلسفة الحديثة في فرنسا، إدموند هوسرل، وقد عمل برغسون في التدريس لفترة طويلة، مثل هوسرل، ولكن أعماله سرعان ما أخذت شكل المقالات. وكان يحضر محاضراته جمع غفير من المستمعين، كما أصبح رمزا بارزا وموضع إعجاب كبير. وما أن مات برغسون (1941) حتى ظهر فيلسوف عملاق جديد يتمتع بأسلوب أدبي رفيع هو جان بول سارتر (1905 - 1980) الذي كان نجم الفكر الفرنسي حتى الستينيات بلا منازع (على الرغم من المنافسة التي واجهها). وقد كان سارتر، وعلى غرار برغسون، يتمتع بمواهب أدبية رائعة بالإضافة إلى مقدرة تنظيرية خالية من الانضباط التحليلي. وقد كان فوكو ينتمي إلى هذا الألق الفلسفي أكثر من انتمائه إلى الصرامة الفلسفية.

ومن المجحف القول إن الفلسفة الفرنسية كلها في القرن العشرين تنبع من هذه الممارسة المنفلتة الفاتنة التي تغري المرء بأن يطلق عليها اسم «الفلسفة الأدبية». ومع ذلك فإننا لا نجد هذا النوع من المفكرين البارزين في أي من الثقافات الفلسفية الحديثة الأخرى. وفوق ذلك، فقد كانت الفلسفة الأدبية الفرنسية جنسا هجينا بائسا. إذ نادرا ما اتخذت شكلا أدبيا مثل ذلك الشكل الذي تجرأ نيتشه على إعطائها إياه، ولكنها لبست، بشكل عام، مظهر تساؤلات أكثر رصانة، كما هو الأمر في كتاب برغسون «التطور الخلاق»(1907)، أو أخذت شكل الرسائل، كما هي الحال في كتاب سارتر «الوجود والعدم» (1943) أو في كتاب ميرلو - بونتي «فينومينولوجيا الإدراك» (1945). ومع ذلك كانت النتيجة النهائية هي نفسها من منظور القراء الفلسفيين الذين نشأوا في إطار تحليلي (أو في إطار المصطلحات الرصينة للنظرية الألمانية السائدة).

والآن، تبدو نقطة افتراق فوكو مرتبطة بتغيير دقيق في مصائر الفلسفة الأدبية. فقد بدا الأمر وكأن الفلسفة الأوروبية - بعد استهلاك الوجودية، ومحاولة سارتر الفاشلة في أيامه الأخيرة لمزاوجتها مع الماركسية - قد تعرضت لفترة من الشك الداخلي. كما بدا أن انحسار تناذر القلق والالتزام في المناخ الفكري الانعزالي، الذي ساد في ظل جمهورية ديغول الخامسة، قد خلق فوضى عارمة في هذا الجنس البلاغي. ونتيجة لذلك، واجهت الفلسفة الفرنسية خيارين اثنين، إذا صح التعبير: إما أن تتحول إلى التحليلية (بعد أن تم استيعاب الموضوعات الألمانية، خاصة من هوسرل إلى هايدغر، على يد الوجودية)، أو أن تخلق لنفسها استراتيجية جديدة تضمن لها الاستمرارية. وأثناء ذلك، اختار ألمع الفلاسفة الشبان الطريق الثانية. فعوضا عن جعلهم الفلسفة أكثر صرامة، فقد قرروا أن يجعلوها تتغذى على المكانة المتنامية لـ«العلوم الإنسانية» (مثل اللسانيات والأنثروبولوجيا البنيوية ودراسات مدرسة «أنال» التاريخية وعلم النفس الفرويدي) والفن والأدب

النخبويين. وهكذا نجحت الفلسفة الأدبية في استرجاع حيويتها من خلال استيعابها لمضامين جديدة مستعارة من حقول فكرية أخرى.

ومن بين هؤلاء المفكرين الجدد برز ميشيل فوكو وجاك دريدا. فقد عرفت «غراماتولوجيا» دريدا (والتي سميت فيما بعد بـ«التفكيكية») نفسها بصفتها تكرارا راديكاليا لنظرية سوسّور في اللسانيات البنيوية. أما فوكو فقد اتجه إلى التاريخ مع اهتمام شديد ببعض المناطق البكر الساحرة في الماضي الغربي: تطور المواقف الاجتماعية من الجنون، وتاريخ الطب ما قبل الحديث، والبنية التحتية المفاهيمية للبيولوجيا، واللغويات، وعلم الاقتصاد. وهكذا اكتسب فوكو بسرعة سمعته كواحد من أباطرة البنيوية الأربعة إلى جانب الأنثروبولوجي كلود ليفي-شتراوس، والناقد الأدبي رولان بارت، والمحلل النفساني جاك لاكان، هذه الموضة الفكرية التي نشأت على أنقاض الفلسفة الوجودية. وعند ذلك تقاسم فوكو مع دريدا قيادة «ما بعد البنيوية»، أي علاقة الحب والكراهية للعقل البنيوي التي سادت في الثقافة الباريسية منذ أواخر الستينيات وحتى الآن.

كان فوكو شخصية فكرية معقدة وغامضة. وربما يكون تصريحه الوحيد الأكثر شهرة هو إعلانه عن «موت الإنسان» في نهاية كتابه «الكلمات والأشياء»، هذا الكتاب الذي يشكل «الأركيولوجيا» الجريئة للبنى المعرفية التي سلطت عليه الأضواء منذ منتصف الستينيات. ومع ذلك لم تمنعه الأناقة الباردة لهذه الانعزالية اللاإنسانوية - والتي لم يتراجع عنها أبدا - من الولع بكاليفورنيا بصفتها جنة مضادة للثقافة، ولا من التشويه الرومانتيكي لسمعة العقل الغربي الذي كان عاطفيا بقدر عاطفية محاولة هربرت ماركوزي للقيام بالشيء نفسه.. وفوكو، الذي كان الوحيد بين الأعلام البنيويين في مشاركته الكاملة في روح أحداث أيار 1968، كان بروفسورا مهذبا يستمتع بفضح المؤسسة الباريسية التي احتفت به من خلال تصريحه الرزين القائل إن أول واجبات السجناء هو أن يحاولوا الهرب من السجن، ومرة ثانية عبر تأييده الحماسي للخرق الثوري الذي حققه آية الله الخميني في خضم تنوعات الورع اليساري وأشكاله كافة. لقد كانت أعماله أعمال راديكالي غريب، كما كانت كتاباته كتابات بنيوي مارق، مارق إلى درجة رفضه الصريح والمباشر للدفعة البنيوية، كما رأينا في مقولته التي افتتحنا بها هذا الفصل. (..........).

ولد فوكو في بواتييه لعائلة تنتمي إلى الطبقة الوسطى. وأرسله أبوه الطبيب إلى مدرسة كاثوليكية ومع نهاية الحرب أصبح ميشيل طالبا مقيما في «ليسيه هنري الرابع» في باريس أثناء استعداده لامتحان الدخول إلى إحدى مدارس فرنسا الكبرى، «إيكول نورمال سوبيريور». وقد درس هناك وفي السوربون على يد جان إيبوليت الذي عمل على ترجمة كتاب هيغل «فينومينولوجيا الروح» وتأويله، كما درس على يد المؤرخ العلمي جورج كانغيليم والمؤسس المستقبلي للماركسية البنيوية، لوي ألتوسير. ومن ثم تخرج من «إيكول نورمال سوبيريور» وهو في الثالثة والعشرين، في السنة نفسها التي حصل فيها على شهادة الدبلوم في الفلسفة. وبعد ذلك انضم إلى الحزب

الشـيـوعي، ولكنه ترك في سنة 1951. وبعد سنة واحدة ـ ولعدم قناعته بالفلسفة ـ اتجه فوكو، الذي تلقى أيضا تعليما رسميا في علم النفس، إلى علم النفس المرضي ونشر أول كتاب له بعنوان «الأمراض العقلية والنفسية»(1954). وطيلة أربع سنوات درس فوكو في قسم اللغة الفرنسية في جامعة «أبسالا»، ثم عين مديرا للمعهدين الفرنسيين في وارسو وهامبورغ. وخلال وجوده في ألمانيا أتم دراسته الطويلة حول تاريخ الجنون ونال عليها شهادة دكتوراه دولة.

في سنة 1960 أصبح فوكو رئيس قسم الفلسفة في جامعة «كليرمونت ـ فيراند» في أوفيرن، وبقي هناك إلى أن نقله المجد إلى باريس بعد نشر غاليمار، في سنة 1966، لكتابه «الكلمات والأشياء» الذي كان وليدا كلاسيكيا للبنيوية وهي في أوجها. وفي أواخر الستينيات درس الفلسفة في جامعة «فنسان» النخبوية، ثم منح كرسي تاريخ أنظمة الفكر في «كولج دوفرانس» في سنة 1970، وهو المركز الذي كان يحتله إيبوليت سابقا.

وإلى جانب عمله التدريسي، ألقى فوكو العديد من المحاضرات التي أظهر في بعضها راديكالية خرقاء: إذ عمل في تحرير الأسبوعية اليسارية «ليبراسيون»، كما حرض على بعض الإصلاحات الجزائية من خلال «مجموعة المعلومات حول السجون» التي قام بتشكيلها بنفسه، كما كان متحدثا باسم حركة الجنسية المثلية. وفي مقابلات كثيرة أثبت فوكو أنه أفضل متحدث ومجادل بين الأعلام البنيويين كافة، حيث هاجم بشدة النقد الذي وجهه بعض عمالقة الفكر من أمثال سارتر، أو بعض المنافسين الشبان مثل جاك دريدا.

كيف وصف فوكو فلسفته؟ في إحدى المناسبات، وفي سياق رده على نقد سارتر، ذهب الأمر بفوكو إلى حد القول إن البنيوية كصنف وجدت للا منتمين فقط، أي لأولئك الذين لم ينتموا إليها. وكان يعني بالطبع أن «العمالقة الأربعة» الذين هيمنوا على الفكر الفرنسي في الستينيات (ويمكن أن نعتبرهم خمسة إذا أضفنا إليهم لوي ألتوسير، عملاق البنيوية في الحقل الماركسي) لم يكونوا يشكلون مجموعة متماسكة. وفي تقديمه للنسخة الإنجليزية (1970) لـ«نظام الأشياء» ـ الذي يعتبر كتابه البنيوي النموذجي ـ احتج على تصنيف بعض «المعلقين الأغبياء» في فرنسا له بصفته بنيويا، زاعما أنه لم يستخدم «أيا من المناهج أو المفاهيم أو المصطلحات المفتاحية التي تميز التحليل البنيوي».

وعلى الرغم من ذلك، فهناك على الأقل تعريف فوكوي إيجابي واحد للبنيوية. ففي منتصف كتابه «نظام الأشياء» يشير فوكو إلى البنيوية على أنها «الوعي القلق للمعرفة الحديثة». ومنذ ذلك الوقت كان غالبا ما يقول إن هدفه هو كتابة «تاريخ الحاضر». فقد كان غرض فوكو في كتبه الرئيسية ـ التي نشرت خلال عشرين عاما، من «الجنون والحضارة» إلى «تاريخ الجنسانية» الذي نشرت بقيته بعد وفاته ـ هو التالي: إيجاد الأسس والمفاهيم التي تقوم عليها الممارسات المفتاحية في الثقافة الحديثة من خلال منظور تاريخي.

كان مؤلف هذه الكتب مفكرا توفي وهو لايزال في متوسط العمر. ففوكو، الذي ولد في سنة 1926، ينتمي إلى جيل ناعوم تشومسكي (ولد في سنة 1928)

وليزيك كولاكاوسكي (ولد في سنة 1927) وهيلاري بوتنام (1926) وإرنست غيلز (1925). وكان أصغر قليلا من جون رولس (1921) وتوماس كن (1922)، وأكبر بقليل من يورغن هابرماس (1929) وجاك دريدا (1930)، وأكبر بكثير من سول كريبكي (1940). ومن المتعارف عليه أن هؤلاء يشكلون مجموعة متباينة من الفكر المعاصر، ولكن هؤلاء المفكرين هم الذين غيروا المشهد الفلسفي بشكل كبير وبطرائق عديدة ومختلفة، ونافسوا مفكري طبقة 1900 ـ 1910، أي طبقة بوبر وغادامر وكوين، بصفتهم المفكرين الرئيسيين الذين شكلوا نظرتنا المفاهيمية (خارج الحقل العلمي طبعا). وبالنسبة لعامة الناس، سيتمتع نصف هؤلاء المفكرين الشباب ـ على الأكثر ـ بالشهرة، ولكن لا أحد منهم يأتي قبل فوكو سوى تشومسكي (الذي لا يتمتع بخلفية فلسفية) الذي يتمتع بنجومية حقيقية. لماذا؟

يبدو أن السبب الرئيس لتأثير فوكو يكمن في محتوى أعماله: خطاب حول السلطة وحول سلطة الخطاب. فما الذي يمكن أن يكون أكثر جاذبية من هذا الموضوع بالنسبة للمثقفين وأقسام الدراسات الإنسانية التي تتصف بنظرة راديكالية متنامية والتي سئمت، مع ذلك، من المعتقدات التقليدية للثورية اليسارية؟ وتتجذر في شهرة فوكو الكبيرة بين القراء نزعة تخطيطية فكرية وأكاديمية حققت استمرارية بعد انحسار الثورة الطلابية في العقد الماضي. كان فوكو فيلسوفا أسس لنوع غير مألوف من الدراسة (فأي مفكر إنسانوي يستطيع اليوم أن يناقش النحو الكلاسيكي لـ«بور رويال»، أو الطبيعيين قبل داروين، أو التاريخ القديم لنظام السجون الحديث؟)، وكان يتمتع بمواهب فذة ككاتب، وأخيرا ـ وليس آخرا ـ كان يملك مهارات بلاغية مدهشة وضعها في خدمة الأفكار والافتراضات التي تروق لقطاعات عريضة من الإنتلجنتسيا الغربية، إضافة إلى مساهمته الحاسمة في تشكيل هذه الأفكار في سياق ذلك كله. وهذا هو المقصود، بشكل أساسي، من اهتمامه بـ«تاريخ الحاضر» النقدي.

والآن دعونا نرسم الخطوط العريضة للسمات العامة التي يتميز بها برنامج فوكو الفلسفي، بمثابة فرضية نبدأ بها تحليلنا النقدي لفكره. لقد رأينا فوكو يصف نفسه كمؤرخ للحاضر. وقد كان فوكو بالفعل ـ وبالنسبة إلى العديد من طلاب الفلسفة الأوروبية ـ المفكر الذي صهر الفلسفة والتاريخ معا، مطورا بذلك تحليلا نقديا مذهلا للحضارة الحديثة.

وفي سنواته الأخيرة عبر فوكو عن مشروعه الذي يهدف إلى تحليل تاريخي فلسفي للحداثة، وذلك بقوله إن هذا المشروع يهدف إلى شيئين مختلفين: تحديد «الأوضاع التاريخية» لنشوء العقل في الغرب، و«تحليل اللحظة الحاضرة» بحثا عن موقفنا الراهن، مقابل الأساس التاريخي لـ«العقلانية» بصفتها روح الثقافة الحديثة.

ويوضح فوكو أن الفلسفة الحديثة مستمدة بشكل كبير من الرغبة في دراسة النشوء التاريخي للعقل المستقل «الناضج». وبذلك يكون موضوعها تاريخ العقل، أي تاريخ العقلانية المتجذرة في الأشكال العظيمة للعلم والتكنولوجيا والتنظيم السياسي. وإلى هذا الحد فهي تتمفصل حول سؤال كانط الشهير «ما هو التنوير؟» (1784) الذي أشار إليه فوكو

في عدد من النصوص. وقد لاحظ فوكو بذكاء شديد أن السؤال الكانطي هذا قد ترجم في فرنسا، منذ كومت، إلى السؤال التالي: «ما هو تاريخ العلم؟»، بينما أخذ شكلا آخر في ألمانيا، فمن ماكس فيبر إلى «النظرية النقدية» لهابرماس واجه هذا السؤال مشكلة العقلانية الاجتماعية.

أما فوكو فقد رأى مساهمته بمثابة نقلة ضمن الاهتمام التقليدي الفرنسي بـ«العقل بصفته معرفة»: «بينما كان المؤرخون الفرنسيون مهتمين، بشكل أساسي، بمشكلة كيفية تشكل الموضوع العلمي، فقد كان السؤال الذي طرحته على نفسي هو التالي: كيف حدث أن اتخذت الذات الإنسانية من نفسها موضوعا للمعرفة الممكنة؟ ومن خلال أية أشكال من العقلانية والأوضاع التاريخية؟ وأخيرا، مقابل أي ثمن؟ وهذا هو سؤالي: مقابل أي ثمن يمكن للذات الإنسانية أن تقول الحقيقة عن نفسها؟».

ويمكننا أن نتذكر هنا أن مقدرة الذات الإنسانية على أن تأخذ من نفسها موضوعا لها كانت - بالنسبة إلى ديكارت - بداية المعرفة الراسخة. أما بالنسبة إلى فوكو- كما هو الأمر بالنسبة إلى البنيويين - فإن هذا يثير التساؤل. فإذا كان هناك شيء يتفق عليه البنيويون فهو ضرورة التخلي عن فكرة وجود ذات مؤسسة بما أنها - كما يزعمون - تنطوي على أولوية وعي شفاف وعلى إهمال قاتل لما تسعى إليه البنيوية، أي تحديدات مخفية ولا واعية للفكر. وبذلك تصبح الذات المؤسسة - وهي الموضوع الرئيس للمثالية من ديكارت إلى هيغل - الشيء الذي تمقته البنيوية. ففي أطروحته «الطرائقيه» والباهتة بعض الشيء «أركيولوجيا المعرفة» (1969)، لم يخف فوكو موقفه منها، حيث كتب أن هدفه هو «أن يحرر تاريخ الفكر من خضوعه للتعالي». ولكن تعالي من؟ إنه، وقبل كل شيء، تعالي الذات المكروهة:

كان هدفي هو تحليل التاريخ في تقطعاته التي لا يمكن لأية
غائية أن تقلصها بشكل مسبق، (..........) وتمكينه لأن
يستخدم بغُفْلِيَّةٍ لا يمكن لأي تكوين متعال أن يفرض
عليها شكل الذات، أي أن أفتحه على زمانية لا تعد
بعودة أي فجر كان. كان هدفي هو أن أنظفه من كافة
النرجسيات المتعالية.
(«أركيولوجيا المعرفة»، ص: 202 - 203)

وبعد ذلك بعدة صفحات يدعي فوكو أنه بريء من تهمة تجاهل البنيوية للتاريخ، قائلا إنه لم ينكر أبدا إمكانية تغير الخطاب (و«الخطاب» هي الكلمة التي يستخدمها فوكو للدلالة على الفكر بصفته ممارسة اجتماعية)، وإن كان ما فعله هو تجريد «سلطة الذات» من «الحق الآني والحصري» في التغيير، أي في توليد التاريخ.

ماذا يعني فوكو بالتحديد؟ لقد وجد بعض المعلقين أن تعهد فوكو بتحرير الفكر من التعالي هو تعهد مفرط وغامض معا. ولكن استخدام فوكو للكلمات مختلف جدا عن الاستخدام الحذر للفلسفة التحليلية، إذ يبدو أننا نطأ أرضا أكثر صلابة مع انتقال هذا المقطع إلى استئصال «الغائية» في المعرفة التاريخية. إذ تبدو «النرجسية المتعالية» هنا، أي الذات المتأملة لنفسها، وكأنها تشير إلى تلك السمة التي أعطت التاريخانية سمعتها الرديئة: نزوعها إلى تأييد قوانين

منطقية لا مبرر لها للتاريخ، وهي قوانين مفروضة على السجل التاريخي أكثر مما هي مستمدة منه. هل هذا حقا ما يهدف إليه فوكو في محاولته استيعاب التاريخ السابق للحاضر في ممارسات اجتماعية متعددة، من العلم الاجتماعي والطب النفسي إلى الطريقة التي نعامل بها المجرمين وفكرتنا عن الجنسانية؟

لقد أشار فوكو إلى ملاءمة مشروعه المتعلق بتاريخ الحاضر كنوع من التركيب بين خطي البحث - الفرنسي والألماني - المستمدين من السؤال الكانطي حول التنوير، أي حول طبيعة العقل الحديث. فمن الخط الفرنسي - النظرية (الكومتية) في العقل بصفته تاريخا للعلم - أخذ فوكو استخداما انتقائيا: فقد أعاد التركيز على العقل بصفته معرفة، ومع ذلك تخلى عن النظرة (الوضعية) للعلم بصفته تجسيدا لعقل كوني وموضوعي. ولكن فوكو أشاد بالخط الألماني أيضا - النظرية (الفيبرية) في العقل بصفته عقلانية تاريخية - لتيقظه لتنوع الأشكال الاجتماعية للعقل. فقد امتدح مفهومه التعددي للعقلانية في الثقافة الحديثة، وكان يميل فعلا إلى إساءة فهم تركيز فيبر على التجسيدات الاجتماعية للعقلانية كترخيص لنظرة نسبية واضحة للتاريخ، وهو تبسيط شديد لموقف فيبر المعقد. ولكن مع ذلك اعترف فوكو بأنه يشترك مع الفضول الفيبري - الفرانكفورتي حول «الأشكال (الاجتماعية) المختلفة» المأخوذة من خلال هيمنة العقل في الغرب. ففي سياق تذكره لسنوات دراسته الجامعية، عبر فوكو عن أسفه لأن فرنسا لم تكن تعرف سوى القليل عن الفكر الفيبري.

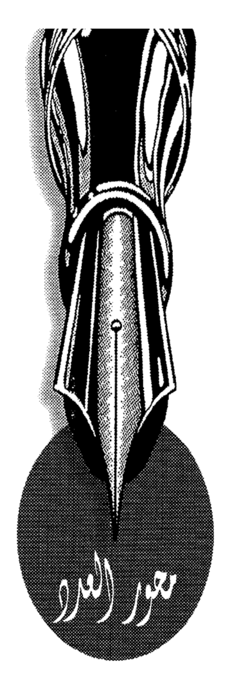
(وفي هذا لشيء من المبالغة في الحقيقة، ففي ذلك الوقت كان علماء الاجتماع - من أمثال ريموند آرون - والفلاسفة - من أمثال ميرلو - بونتي - مطلعين على الفكر الفيبري بشكل جيد. ولكن لندع هذا يمر).

من الواضح أن فوكو يطلب منا أن نرى مشروعه بصفته محاولة لإدارة بحث في العقلانية الحديثة تستدعي التمحيص في أسس العلم الاجتماعي («كيف اتخذت الإنسانية من نفسها موضوعا للمعرفة الممكنة؟»). وعلينا أن نتتبع هذا أيضا دون أن نغفل عن «مجموعة من العناصر المعقدة والمنظمة» التي تتضمن «اللعب المؤسساستي والعلاقات الطبقية والنزاعات المهنية والأشكال المعرفية و(.....) تاريخا كاملا لموضوع العقل». فهذه، كما يقول فوكو، هي الظواهر المتباينة التي «حاولت أن أعيد جمعها مع بعضها البعض» في سياق بناء خارطته المفاهيمية لتاريخ قابع في أعماق أزمتنا الثقافية.

كان فوكو أول من اعترف بالمبالغة التي ينطوي عليها مثل هذا البرنامج وبصعوبة تحقيقه، وربما استحالة إنجازه. ومع ذلك يبدو لي، من حيث المبدأ على الأقل، أن للبرنامج الفوكوي ميزة إيجابية، وهي أنه يحاول بوضوح التخلص من الفكرة المشوشة لعقل تكاملي يردد صدى «الذات» المتعالية في ميتافيزيقيا المثالية الكلاسيكية. فما هي الأهمية الكبيرة لرفض مثل هذه الميتافيزيقيا؟ إن هذا الرفض مهم، وربما يكون ضروريا أيضا، لأنه يمثل نظرة إلى العالم مجسمة بشكل كبير. فالميزة الأولى للميتافيزيقيا المثالية، كما يؤكد ماندلبوم، هي الاعتقاد «بقدرة المرء على أن يجد داخل التجربة الإنسانية

الطبيعية ذلك المفتاح الذي يقود إلى فهم الطبيعة الجوهرية للواقع». («التاريخ والإنسان والعقل: دراسة في فكر القرن التاسع عشر»، ص6). لاحظ أن هذا الموقف المتمحور حول التجسيدية قد أثبت - على المدى الطويل في تاريخ الفلسفة الحديثة - أنه أكثر تأثيرا من العنصر المكون الآخر الواضح في أي تعريف للمثالية الكلاسيكية، أي الاعتقاد القائل إن الإنسان - الذي هو وسيلة فهمنا للواقع - هو كائن روحي. فبينما تعرض العنصر الروحي في المثالية إلى هجوم الدنيوية التي ميزت فكر القرن التاسع عشر، بعد موت هيغل مباشرة في سنة 1831، فإن وجهة النظر المتمحورة حول التجسيدية، في الميتافيزيقيا المثالية، بقيت حية، من شوبنهاور إلى نيتشه إلى بيرغسون وهايدغر وفتغنشتاين في مرحلته الأخيرة - وكل هؤلاء هم فلاسفة التجربة الإنسانية ومؤولون للوجود بمفاهيم إنسانية صرفة (مثل «الإرادة» عند شوبنهاور، أو فكرة «اللعب» عند نيتشه). فما قاله غيلنر عن هيغل - أي أنه أعطانا ميتافيزيقيا أليفة وحميمة، «مطلقا مقيدا بأربطة» - يمكن أن يمتد ليصف مزاجا فلسفا كاملا هو بمثابة الإرث الذي تركته المثالية الألمانية لثقافتنا.

وعشية نشوء البنيوية كانت الفلسفة الأوروبية لا تزال تتمتع بهذه النظرة الحميمة والمؤنسنة للواقع. فمثلا، عاشت الذات المتعالية حياة دلال على يد التاريخانية الحديثة، أي تحت رعاية الماركسية التي أرجعها لوكاش إلى مصدرها الهيغلي الأصلي، حيث استبدل «الروح» بالفعل المشبع بالكلية. كما انتعشت أيضا في الموضوع الفينومينولوجي للعقل «الحي» كأساس يتم تشجيع الفلسفة الحديثة على العودة إليه، مع التغلب على «أزمة العلوم الأوروبية» (كما جاء في عنوان شهادة هرسول نفسه)، وبالتالي إعادة توليد العقل الغربي. ومن نافل القول، وللأسباب التي ذكرناها للتو، إن هذه الذات المتعالية لم تكن «متعالية» على الإطلاق بمعنى فوق طبيعي، وإنما بمعنى كونها مفتاحا مؤسسا لتأويل الواقع. وفي حديثه إلى مجلة «تيلوس» في سنة 1983، اعترف فوكو أنه قام - مع حلول سنة 1960 - بتقليب المدرستين الفكريتين معا، الماركسية اللوكاشية والظاهراتية، قبل أن يستقر على دراساته التاريخية - الفلسفية. ولكنه اختار في النهاية تشكيل موقع ينطلق منه في إجراء بحث واضح لا مثالي في تاريخ العقلانية الحديثة. فهل ارتقى عمله إلى هذا المستوى الذي طرحه، أم أنه أجهض وخضع خلال هذه العملية إلى أشكال جديدة من المثالية المستترة؟..




# دراســـات فـــي السينمـــا


| | |
|---|---|
| ■ علم السرد السينمائي | أندريه غاردي<br>ترجمة: د. محمد إسماعيل بصل |
| ■ قراءة في ملف السينما الإسرائيلية | عماد نويري |
| ■ صورة العرب في السينما العالمية | عبدالرحمن حمادي |
| ■ قراءة مقارنة بين الأدب والسينما | محمود قاسم |

دراسات في السينما

# علم السرد السينمائي(*)

تأليف: أندريه غاردي

ترجمة: د. محمد اسماعيل بصل

## أصوات الفيلم:

لطالما أويت الى فراشي باكرا. في بعض الأحيان، لا تكاد شمعتي تنطفئ حتى أغمض عيني بسرعة كبيرة، ولا يكون لدي وقت كي أقول «إنني أنام» وما أن تمضي نصف ساعة، حتى توقظني فكرة حان وقت النوم (...).

في السهل الفسيح الممتد، وفي ليلة من دون نجوم، وظلام حالك كالحبر الأسود الكثيف، كان ثمة رجل يسير وحيدا في الطريق الطويلة مارشيين (Marchiennes) في مونتسو (Montsou) ومن ثم يجتاز عشرة كيلومترات من الشارع المستقيم عبر حقول الشمندر دون أن يرى الأرض السوداء (...).

تترك أولى الكلمات في «البحث عن الزمن المفقود» و«جيرمينال» انطباعا عند القارئ بأنه يسمع أصواتها الغريبة والوحيدة والهشة، والتي قد تبدو حميمة بالنسبة للبعض وحازمة مباشرة بالنسبة للبعض الآخر، وكل كلمة من هذه الكلمات تختبر خصوصيتها وتفردها وألوانها وتموجاتها الخاصة أيضا. لاشك أن كلمات «البحث عن الزمن المفقود» تتحدث عن عالم مختلف عن العالم الذي تتحدث عنه كلمات جيرمينال، ولكن الاختلاف الحقيقي بينهما لا يتأتى من كونهما يتحدثان عن عالمين مختلفين، بل من الطريقة المتبعة بالتوجه الى القارئ، فإما عن طريق البوح والمصارحة

بالنسبة للأولى، وإما عن طريق السرية بالنسبة للأخرى.

من يتكلم في الرواية؟ من يتوجه اليّ؟ لقد أصبح معروفا الآن أن سؤال الصوت السردي يعد من الموضوعات المهمة والملحة في عالم الأدب، ولكن هذا السؤال سرعان ما انتقل الى السينما واكتسب معنى جديدا باعتبار أن الوظيفة الأولى للسينما هي الفرجة.

نلاحظ في ضوء ما سبق أن القص السينمائي يحكي أو يتكلم بطريقة ما، وأن هذه الصور وهذه الأصوات تتوجه اليّ أنا الموجود هنا في ظلام الصالة، وتبدو هذه الصور - أو هذا العالم المكتوب على الشاشة في الوقت ذاته - وكأنها موجودة من تلقاء نفسها.

إن الأصوات تسمع بالتأكيد، أصوات الممثلين وأصوات أخرى مجهولة، ولكنها ليست الوحيدة التي تتكلم، إذ إن شيئا آخر يقال في تنسيق المادة الفيلمية، وإن كان من الصعب جدا حصر هذا الشيء، لأن الصوت السردي لا يمكن أن يشرح ذاته إلا عبر الأقنعة التي يضعها.

وإذا رغبنا أن نحاول إيجاد جواب عن السؤال «من يتكلم؟» في السينما، فإنه يجب علينا أن لا نخشى من إضفاء قيمة مجازية للفعل تكلم.

## الأصوات المتخيلة

لجأت السينما - منذ البداءة - الى اللغة باستخدام عناوين داخلية (بوساطة لوحات كرتونية تعلق على الحدث أو تحدده في عصر السينما الصامتة) أو باستخدام مجرد عناوين موجهة الى النظارة (وتعد البيانات المختلفة لأفلام لوميير دلالية في هذا السياق) واستعانت السينما من بعد بالكلام - عصر السينما الناطقة - كلام الشخصيات كما كلام المعلقين، وها هي الأصوات الحقيقية التي تتوجه الى المتفرج وتدخل معه في عملية تواصل فعلية.

ومهما كان من شيء، فإن ثمة ما يدعو الى التمييز بين هذه الأصوات ضمن هذا المنظور، فهي تنتمي في مجملها الى نظام الكتابي أو الشفاهي أولا، وبما أنه يتم تبادل الكلام داخل العالم السردي (حوار الشخصيات على سبيل المثال) أو أنها تهدف المتفرج مباشرة (المعلق O على سبيل المثال)، فمن الكتابي الى الشفاهي يوجد اختلاف يفرض نفسه بوضوح، فهذا يكلم العين في أحدها، وهذا يكلم الأذن في الاخر، لذا فإن للصوت وجودا فيزيائيا حقيقيا.

صحيح أن السينما عندما أصبحت ناطقة، لم تعد تتوجه الى المتفرج بأسلوب سهل وحسب، بل إنها غيرت طرائقها وبشكل كبير في التواصل مع المتفرج ووصلت الى عصر الشفاهية.

## اللغة في السينما الصامتة

كان في عصر السينما الصامتة - لظهور لوحة كرتونية مكتوب عليها الكلام المتبادل بين الشخصيات - توقيف مؤقت وفوري لظهور الصور المتحركة، وفي هذا دعوة للمتفرج الى قراءة إشارية. إن طريقة التواصل مع المتفرج كانت محسوسة أكثر، لأنها كانت مباشرة أو لنقل حارة. ومع ذلك، فإنه من الصعب أن نعد هذه الطريقة هي المثلى للتوجه الى المتفرج في السينما، لأن التجانس المادي كان مصانا (فقد كان بصريا في الأغلب الأعم) من جهة، ومن

جهة ثانية تم تعديل الخاصية المباشرة لتدخل اللوحات الكرتونية. وإلا لتم إلغاؤها ما دامت تحمل إجابات على تساؤلات حول الحكاية التي أشاهد أحداثها، وهكذا يقوم نوع من الحوار السري بين المتفرج والفيلم في ظلام الصالة.

لم يعد من وظيفتي كمتفرج كشف ما هو مكتوب على الشاشة في السينما الناطقة. لأنني آخذه مباشرة عن طريق الأذن. ويمكن أن يقال - في تعبير آخر - إن الشفاهي لا يعطل فعالية الصور لأنه يضم شيئا أكثر مباشرة من الكتابة، وبتحديد أكثر، إن الصوت بوصفه تجسيدا فزيائيا ملموسا، يلمس إحساسي بشكل مباشر. يوجد في الحياة اليومية كما في السينما نبرات (حبّات) كما يقول رولاند بارت أحبها وأخرى تثير غيظي، مع أن النتجة ليس لها أهمية إن كان الصوت هو صوت الشخصيات التي تتحاور فيما بينها، أو صوت المعلق الذي يعلق على مجريات أحداث الفيلم، تختلف طريقة التوجه الى المتفرج في الكتابي كما في الشفاهي.

فعندما تقوم اللوحات الكرتونية بتسجيل الكلام المتبادل، فإنها تجيب مباشرة عن تساؤلاتي، أرى الشخصيات تتحدث على الشاشة فأتنبأ أحيانا ومن خلال إيماءاتهم وحركاتهم وردات فعلهم بما يمكنهم قوله، ولكن التسجيل الخطي وحده يثبت تنبؤي أو ينفيه. إنها تجيب إذا على طلبي الداخلي - كما في الأغلب الكثير - فإن تجاوزنا هذا، ربما أشعر أنها غير مناسبة، وعلى العكس عندما تحمل اللوحات الكرتونية إيضاحات عن السرد (تاريخ - مكان - سبب.. الخ) إنها تقدم لي إضافات ضرورية للمعرفة. فأنا أشعر إذن بأنهم يتحدثون اليّ، وكأنني أنا المتلقي لهذه التنويهات المكتوبة، واختاروني مخاطبا (interlocuteur). إن نوعا من التواطؤ يتم بيني وبين الفيلم من خلف الشخصيات.

## لغة السينما الناطقة

يوجد هذا الاختلاف مع السينما الناطقة زيادة على حضور الصوت وتوريطاته المؤثرة، لأنه وكما نعلم (ينظر شيون 1982) لا يأخذ المشهد الصوتي شكلا وحيدا، إذ إن أحد مكوناته يستفيد من وضع فريد، ألا وهو الصوت وذلك لعدة أسباب:

أولا، لأنه يظهر في أغلب الأحيان كي يستخدم اللغة، وهكذا فهو يزودنا بمعلومات عديدة عن الحكاية التي نشاهدها، ثانيا، لأنه يملك وبدرجة عالية سمات الانسان (كما نفكر بقوة الأنسنة التي يعطيها الصوت للأشكال الخطية للرسوم المتحركة، ومن هذا المنطلق، فإن الصوت ينشط حالات التوحد لدى المتفرج.

إن اختلاف أسلوب المخاطبة بين المباشر (الشرح مثلا) وغير المباشر (الحوار بخاصة) سيكون محسوسا أكثر، ففي الحالة الثانية سأكون في وضع خارجي نسبيا، فالحوار الشفاهي المتبادل بين أبطال المشهد، يحملني على لعب دور الشاهد ليس إلا، وبتعبير آخر، إن كل شخصية تأخذ ما يقابلها كمخاطب وتجهل وجودي، والكلام الذي تتلفظه الشخصية موجه الى الشخصية الأخرى وليس لي.

ومع ذلك، وبما أن شيئا ما يوجه اليّ، المشهد كله (صورة + فعل) فأنا لست

مستبعدا تماما، إذ إنني المرسل إليه الحقيقي.

تأخذ الأصوات في حقيقتها الفيزيائية معنى خاصا، إنها خاصية للشخصيات. أن يعجبني طابع ما، وأن أحمل هذه الخاصية على حساب من يبدو أنه يملكها (من يبدو) وليس من يملك، بسبب التطبيق الشائع للدبلجة.

وهكذا، فإن كل فيلم يعرض علي نوعا من الاستفهام عن الأصوات حيث أن كل واحد من الأصوات له موسيقاه الخاصة، والتي تساهم بمجملها في تناغم الفيلم نفسه، وإن كانت من طبيعة بصرية أو سمعية.

إن هذا الأمر ذو طبيعة أخرى عندما يتعلق بصوت الشرح، لأن هذا الأخير يتوجه اليّ مباشرة، حيث يجب هنا التمييز بين الشخصية المعلقة (بداية «سيدة شانغاي» مثلا) ذات الاستفهام المخفف والمعلق المجهول.

فمن أجل من يتكلم هذا الأخير، إن لم يكن من أجلي أنا؟

إنه إذاً صوت الفيلم أكثر منه صوت الشخصية ويبدو في بعض الحالات كما لو أنه الصوت الراوي الأول، فهو - في معنى ما - يورطني معه أو بالأحرى يرافقني بشكل عفوي. فما نفكر به على سبيل المثال في سياق الصوت الذي نسمعه في (جيل وجيم) لفرانسوا تريفو هو أنه يكلمني أنا، إنه يقدم لي توضيحات عن تطور الثالوث ولكنه لا يقوم بذلك مباشرة بل بشكل غير مباشر، وكأنه موجود هنا في الظلام ليبوح اليّ بمعلومات إضافية كي أستخدمها على أحسن ما يرام.

وغالبا ما يحدث أن يكون الصوت المعلق هو الفعل الأقوى، يحدث أن يسائلني جهرا بخاصة في الأسلوب الوثائقي أو في الفيلم الارشادي.

وكما لاحظنا في المقطع الثالث، إن العالم السردي الذي يطرحه الخيال يعد مكتفيا بذاته ومتماسكا من الداخل.

مادام الصوت المعلق يتعدى هذا العالم السردي لكي يتوجه اليّ، فإن الخطر كبير عندما نراه يفسد الحدث - الخيال. والحالة هذه، فإن هذا الخطر لم يعد هو نفسه ما دام لم يعد موجودا لحفظ وثيقة الخيال كما في الأسلوب الوثائقي.

إن هذا يفسر أهمية المميزات الخاصة بالصوت المعلق في الفيلم السردي. فالصوت يخاطب مشاعري مباشرة. فإن لم يعجبني أو على العكس - فإن ذلك قد يؤثر على الفيلم بأكمله، الإلقاء، الطابع، النبرة، طريقة النطق، كل واحدة من هذه السمات تنتظم بحيث تثير علاقة خطاب وإصغاء تورطني في المتخيل دون أن يظهر هذا الصوت على حقيقته على هامش المتخيل ذاته. وهكذا فإن الفيلم يخاطبني - على الأقل هذا ما أحس به - إنه موجه اليّ، وبالدرجة الأولى عبر تجسيد اللغة في شكلها المكتوب والشفاهي في آن معا، وما ذلك سوى تمظهر من بين التمظهرات الأخرى الأكثر تعقيدا في السينما.

## سؤال السرد

هل يوجد «من يتكلم؟» في القصة السينمائية عدا الأصوات؟ هل من الممكن أن نطبق في مجال السينما الصياغة الإشكالية التي طرحها رولاند بارت من يتكلم في القصة ليس من يكتب في الحياة وليس من يكتب هو من يتكلم، من أجل التمييز بين الراوي والمؤلف والشخصية؟

بشكل متواز مع التطور الذي تشهده إشكالية الراوي في مجال الأدب، صارت هذه الإشكالية ومنذ سنوات عديدة موضوع تحليل في علم السرد السينمائي.

مما لاشك فيه أن الفعل الأول الذي يشتمل على العرض والربط (وليس على استعمال اللغة) لا ينقصه إثارة الإشكاليات على مستوى عرض السرد وتتوقف هذه الإشكاليات على البعد اللغوي نفسه، فكما نعرف، إن للغة سمات إبلاغية خاصة تسمح للراوي أن يعرضها كما هي: جملة مثل «أمضيت وقتا طويلا وأنا آوي الى فراشي باكرا» وبفضل الضمير «أنا» من يقولها تدل على أن الفاعل الذي يتحدث موجود في كلامه بطريقة ما.

باعتبار أن السينما كلام وبخاصة على مستوى الصورة، فإنها لا تملك سمات خاصة بالإبلاغية (enonciation)، وعلى العكس، باعتبارها نصا وتتابعا منظما للأصوات والصور، أي باعتبارها قصا، فإنه من الممكن أن تنتج ترتيبات وأشكالا تدل على أمر ترجع الى فعل الإبلاغية، وقد رأينا مثالا في المقطع السابق، وثمة - من جهة أخرى - سؤال عن الراوي أيضا، على سبيل المثال.

كيف يحدد الطريقة التي يتوجه بها الفيلم اليّ؟

كيف أستطيع ترجمة الفيلم عبر صيغة (شخص يكلمني)؟ غالبا - وبشكل متناقض - ما أشعر أن الأغراض التي أراها على الشاشة موجودة من تلقاء نفسها، إنني أراها، لأنها موجودة ولكن بقولي هذا، أنسى أنها موجودة (تم عرضها).

نحن نشير الى «تم» عرضها لي.

إن اللجوء الى ضمير النكرة يوضح جيدا الحيرة الموجودة في الإشارة الى مصدر فعل الإبلاغية، حتى أنه يشكل أحد النقاط الرئيسية التي يدور حولها الجدال بين الباحثين. ومن دون أن ندخل في التفاصيل (التي لا تهم سوى الباحثين) هنالك موقفان يلخصان الجدال بشكل كاف.

إما أن نعتبر أنه من الممكن طرح مسألة الإبلاغية بأن نتبع، مع التكييفات الضرورية، النموذج اللساني (فرانسيسكو كازيتي، 1990، سيكون مثالا جيدا لهذا الرأي) أو على العكس، نعتبر أن خصوصية الوسيط السينمائي هي التي تتطلب نموذجا خاصا (موقف كريستيان ميتز، 1991)، في السينما - حقيقة - وفي ظلام الصالة، يتوجه اليّ رغم أن هذا التوجه ليس محسوسا دائما، لهذا لا أستطيع أن أستنتج منها أن أحدا ما يكلمني، ستكون الصيغة الأكثر مقاربة على الأرجح، هذا يتكلم وهذا يكلمني بخاصة بالنسبة للفيلم الذي يسرد. أذهب الى السينما كي أسمع / أتابع حكاية يجب أن تكون مسرودة كونها لا تستطيع أن تروي نفسها لوحدها (حتى وإن حاول الفيلم أن يوهمنا بفعل ذلك في الأغلب الأعم) من يسرد إذا؟ ومن أجل أن نعيد صيغة رولاند بارت، من هو ناقل القصة؟ هل هو المخرج ومنفذ الفيلم؟ من جهة، نعم. ولكن هذا الارجاع الى المؤلف يخفي السؤال المحدد، من يتكلم؟ ولا يسمح بالنتيجة بفهم كيفية السرد السينمائي.

## عدة السرد

نظرا لتنوع طرق التعبير في السينما، فإن ناقل القصة يمثل تعقيدا حقيقيا. لذلك يجب تقديمه بطريقة مختلفة عما

هي الحال في الرواية والقصة القصيرة.

## مهام ناقل القصة

لنبدأ أولا بهذا التحديد. إن الناقل ليس شخصا، وإنما هو مقام، أي شكل مجرد، لا يخضع لأي تجسيم معرف بنمط الصيغ التي يأخذها الشكل على عاتقه. رغم أن الأحداث المعروضة على الشاشة يمكن «أن تحصل» وليست «مروية» فيجب أن تكون منظمة بحيث تولد هذا التأثير بدقة ويجب أن تروى على هذا النحو.

إن طرح قضية ناقل القصة الفيلمية - في هذا الصدد - لا تلتزم برسم وجهه بقدر ما تحاول فهم طبيعة العمليات التي يتكفل بها هذا المقام. فضلا عن ذلك فإن المشكلة ليست جديدة، فقد اقترح ألبير لافاي في عام 1964 تسمية شكل الناقل بـ «الرسام الكبير» ومؤخرا في سنة 1986 قدم أندريه غودرولت مصطلحات «راو» و«مليون راو».

في عام 1991 فضّل كريستيان ميتز الحديث عن «المسرح». فضلا عن أن النزاع الواضح على الكلمات التي تبرز تنوع المفاهيم حول دور «الناقل»، كيف يعرض في الفيلم؟ ما هي المهام الخاصة التي ينجزها؟ تلك هي الأسئلة التي من المناسب الاجابة عنها.

إن تقسيمات المقطع السابق تسمح بأول مقاربة: فمهمة تنظيم معارف المشاهد تعود لـ «الناقل»، والحالة هذه وكما كنا قد رأينا، فإن المعرفة تستند في الوقت نفسه على العرض، على «المعطيات السمعية» وعلى ارتباط الاثنين. إن الناقل (الذي ندعوه بشكل ما المعبّر) سيكون هو هذا المقام الذي يأخذ على عاتقه لكي يروي تنظيم ارتباط المصادر المختلفة لتعبير فيلمي، بالنسبة لـ «الرسام الكبير» وكونه مرتبطا بدقة بالبعد النظري الوحيد فإنه يفضل استبدال صورة قائد الأوركسترا كي نبقى في مجال الاستعارة. هذا يعني أن الخيارات والقرارات المتعلقة بالعرض من جهة و«بالقول» من جهة أخرى، يمكن انتدابه بشبه المقام. لكي نكون أقل تجريدا، نأخذ مثالا من بداية «نافذة على الفناء» (أ. هيتشكوك 1954). استحوار(ا) أول بطيء، على خلفية موسيقية، يطوف على مجموعة من قطع الأثاث التي تحيط بالفناء الداخلي لكي تنتهي على الوجه الذي يتصبب عرقا لجيمز ستيوارت. وبعد ذلك استحوار مديد جديد على مجموعة من المستويات، يدرك مشاهد صغيرة للحياة الخاصة، بينما يسمع بعض الكلام المنبعث من جهاز راديو سيغير عما قليل الى لحن موسيقي. دفعت الحرارة المرتفعة التي كانت تسود في ذلك اليوم بكل واحد الى الخروج وفتح النوافذ مما سهّل الولوج الى خصوصية الشقق.

وأخيرا يكشف تحريك الكاميرا الخلفية عن جيمز ستيوارت الساكن، رجله في الجص (حيث كتب عليها اسمه: جيفرين) قبل أن تطوف بالغرفة التي يعيش فيها لتفهمنا وبمساعدة عدة علامات (صورة معلقة، أجهزة تصوير، صورة مكبرة لنسخ سلبية) أنه مصور محترف.

ونظرا للخاصية الوصفية للمشهد فإن العرض يشغل وظيفة مميزة بوضوح وذلك بتحديد حركته ببعض التوقفات (على الزوجين اللذين يستيقظان، على الرجل الذي يحلق ذقنه، والمرأة التي تشرع ببعض خطوات راقصة) فإن

الاستحوار يختار ما يجب أن يرى، ليس فقط يظهر ولكنه أيضا يرافق هذه الحركة بتباه. من الواضح «هذا يعرض لي».

في نفس الوقت، إن تدخل الصوت أو الموسيقى المذاعة (التي تساهم بنصيبها الخاص في الإخبار عن العالم الذي يتم وصفه) يتطابق كفاية وبشكل تام مع الأحداث المنظورة.

في هذه الدقائق الأولى، تقدم أشياء كثيرة لكي أراها أو أسمعها وأنا أشعر أن هذا ليس عرضيا. إن الخاصية المتفق عليها بشكل كامل لهذا الوصف تجعل حضور رائد العمل ملموسا وراء كل هذا.

أنا أحضر المشهد من الخارج، بالتأكيد، مشهد العالم السردي ولكن تحت سيطرة الناقل. من أجل تحليل هذا التطور المزدوج، يجب العودة الى التمييز المذكور سابقا بين العرض والسرد، من الأولى تتكشف معطيات الرؤية والسمع. أما بالنسبة الى عمليات التنسيق (التي تتطلب مادة صوتية وبصرية معا) المخصصة لانتاج القصة، فإنها تتعلق بالسرد. كل واحد فيهما (لأنهما يتطابقان مع محاولات خاصة) يتوضع تحت سيطرة المقام - وبتحديد أكثر شبه - المقام: العارض، الراوي. بدورهما فإن الاثنين مدبران وموضحان من طبقة خارجية وهذا ما أسميه المعبّر ويتطابق بشكل كبير مع «الرسام الكبير» للافاي أو مع «الراوي» لغودرولت أو أيضا مع ما يسميه التقليد الأدبي «الراوي».

## هرمية الإبلاغية

نجيب على تساؤل بارت، «من يتكلم في القصة؟» وفي المجال السينمائي، بأنه المعبر الذي يضم شبه المقام. والاثنان مكلفان على التوالي بالعرض والسرد (التي تعتبر حصرا كمجموعة من عمليات التنسيق التي تهدف الى عرض القصة).

لكي نكون أكثر كمالا، فإنه من المناسب أن نضيف شبه مقام ثالثا اختياريا الذي يأخذ على عاتقه الموسيقا خارج العالم السردي (موسيقا الفيلم أو موسيقا الحفرة حسب تعبير م. سيون).

في الواقع، إن الموسيقا تتدخل بطريقة خاصة: في الأغلب كما لو أنها هامشية، كما لو أنها تعلق بطريقتها على أحداث العالم السردي. أضف الى ذلك أن وجودها في الفيلم ليس ضروريا ولا ملزما.

يقرر المبلّغ أن يضم أولا هذا الراوي المساعد.

بالإرجاع الى التوزيع الموسيقي ولكن أيضا الى الجهاز «المخصص لتوزيع الماء في قناة الري» (قاموس روبير) فأنا أقترح أن يسمى شبه المقام هذا بالموزع.

إن الشكل المركب للناقل يأخذ النحو التالي إذاً:




بالتحديد وانطلاقا من النشاط المتصل لهذه المقامات المختلفة فإن عدة طرق للتوجه الى المشاهد تكون ممكنة.

## أشكال التوجه الى المشاهد:

المبلّغ سيد الأثر من المرجح أن الشكل الأول من أشكال التوجه الى المشاهد -

وهو الأكثر شيوعا - يشتمل على وضع المشاهد في موقف خارجي بالنسبة الى العالم السردي، وكأن هذا الأخير موجود من تلقاء نفسه (ما سماه كريستيان ميتز عام 1991 : «الصوت inâ. يتوجه المبلغ اليّ منزويا خلف العالم الذي يقدمه، ولكنه يترك فقط بروز وإسماع صوته أحيانا من خلال آثار نشاطه وهو يقص، وهذا ما أشرنا إليه في مثال «نافذة على الفناء». إن فعل العرض (خاصة من خلال الاستحوار المتقطع) وفعل السرد من خلال التطابق التام للمرئي وللمسموع يجعل من حضور المبلغ سيدا للأثر.

## الشخصية - الراوي

أما الشكل الثاني فإنه يشتمل على أن نعهد بوضوح جزءا من الإبلاغية الى شكل خيالي من الراوي، شكل الشخصية التي لديها هذه الوظيفة أو المجهولة لصوت معلق (ما يطابق على التوالي «صوت - أنا» و«صوت Oâ لكريستيان ميتز. إنه هو من يبدو أنه ناقل القصة. المنسق الحقيقي هو المبلغ، مع ذلك ومن خلال ممثل هذا الشكل الراوي المنتدب فإن شكل التوجه يختلف بشكل ملموس عن الحالة الأولى. شخص ما يحدثني حقا، مباشرة أو بشكل غير مباشر.

مباشرة من خلال الصوت المجهول المعلق كما رأينا في السطور الأولى من هذا المقطع.

بشكل غير مباشر عندما يتعلق الأمر بالشخصية - الراوي. هنا الموقف أكثر تعقيدا: ففي حين أن الصوت O مجهول يتجاوز العالم السردي لكي يخاطبني فإن الشخصية - الراوي لأنها تتحدث في العالم السردي الذي تنتمي إليه، فإنها لا تستطيع أن تتوجه اليّ جهرا دون أن توقف فعل الخيال كما رأينا سابقا.

إن الحل الأكثر سهولة يجعل من الشخصية - الراوي راويا بالطبع، ولكنه راو لقصة أخرى غير التي ينتمي إليها. إن هذا نهجيا بداية «سيدة شنغاي»: الصوت يسرد مغامرة ماضية (تنتمي الشخصية - الراوي إذاً الى فضاء - زمن مختلف عن الفضاء - الزمن الخاص بالأحداث التي يرويها (يعيشها).

وتقليديا أيضا، فإن الخطة التي تشتمل على أن شخصية ما تسرد شفهيا حكاية لشخصيات أخرى تسمعها: كون الشفهي يتم تبديله من خلال تخيل الأحداث.

إن المسافرين في نفس المقصورة (باسكال توماس 1980) سيتذكرون كل بدوره ذكرى من نرى ونسمع من يروي، وبعد ذلك يبدأ تخيل الأحداث بينما هو يستمر في الكلام، ولكن الصوت O: هذا الأخير يندثر أخيرا وتتابع القصة تحت شكل سمعي بصري. وهكذا فإن سرد الصوت الذي يستظهر يخفف، وأحيانا يلغى، التوجه الى المشاهد على الأقل من خلال عدة تحولات، يسمح بلعبة سردية أكثر تنوعا.

## الموزع

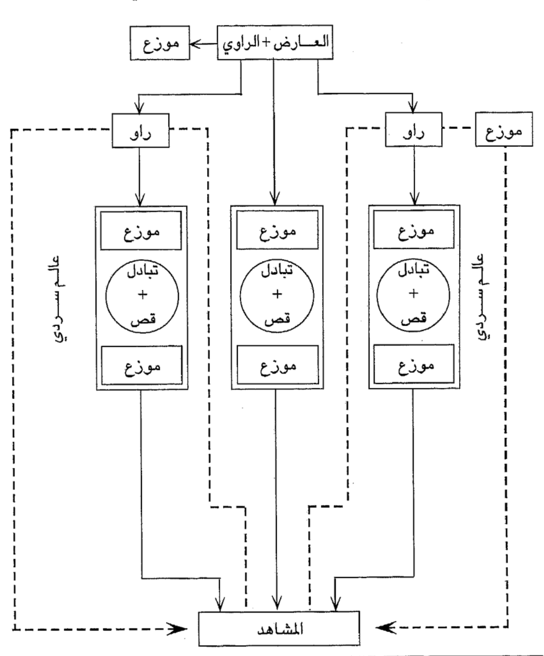
إن الدخول المباشر الى العالم السردي أو بوساطة الراوي المنتدب يعدان طريقتين يمكن، أن تترافقا أولا بالموزع المساعد الذي يتوظف بشكل فعلي كمفسر.

كل شيء يجري كما لو أن المبلّغ كان يوكل الى الموزع العناية بأن يوجه مباشرة الى المشاهد ومن فوق السرد

خطابا موسيقيا. وكون هذا الأخير غنائيا، مأساويا، مرحا، حماسيا، فاترا أو ساخرا.. الخ، فإنه ينفخ في أذني (أو يصرخ لي) على طريقة منمق الكلام، شرحه الخاص عن المشهد أو الفيلم الجاري. مع ذلك فإن وجوده سيختلف حسب الموزع المساعد المنتدب من قبل المبلّغ (الشكل الأكثر شيوعا) أو من قبل الشخصية - الراوي.

على هذا المبدأ الأخير يعزف مثلا ميشيل فانو في «القطارات الأوروبية المقطوعات الموسيقية لفردي (وخاصة الترافياتا) التي يقدمها تكون في وضع خارجي بالنسبة للسرد مقارنة بالقصة المرئية التي يخترعها مارك.

إن الخاصية المرحة الساخرة لهذا المونتاج الصوتي تمنع القصة الثانية (قصة مارك) من أن تأخذ شكلا ثابتا وجادا وهذه الحركة تسمح له باللعب بالقصة الأولى في علامة تعيد طرح مناقشة الأول والثاني.



السريعة» (A. روب ـ جيريليه 1965) إن يمكن تحديد ثلاثة مخططات كبيرة لمخاطبة المشاهد:

1 ـ عرض مباشر للعالم السردي يقوم به العارض والراوي (مع اللجوء المحتمل الى الموزع).

2 ـ عرض بوساطة من خلال الانتداب من جهة للنشاط الاستظهاري لصوت راو (يستطيع أن يكون داخل أو خارج العالم السردي).

3 ـ نفس شكل (2) ولكن الصوت الراوي يضم موزعا مساعدا.

وهذا ما يمكن تمثيله بالشكل الموضح في الجدول التالي: (ينظر الصفحة 11)

الاختصارات:

E: المبلّغ

الرموز:

ـ موسيقا داخل العالم السردي.

ـ موسيقا خارج العالم السردي.

ـ شفهي خارج العالم السردي.

إن كل واحد من الأعمدة الثلاثة يمثل إحدى الطرق،

في المركز، طريقة المخاطبة الأكثر تداولا (1): يعد المبلّغ عالما سرديا ـ يشتمل عند الاقتضاء شخصيات تتحاور أو تسرد كما يشتمل على الموسيقا المناسبة ـ حيث يكون المشاهد هو المخاطب الوحيد الذي يندثر من ورائه المبلغ بشكل متفاوت. أنا وحدي بحضور الفيلم وأحيانا برفقة الموسيقا الخارجية للعالم السردي والتي يبثها الموزع.

على اليسار، طريقة المخاطبة (2): ينتدب المبلّغ الى صوت راو مهمة القصة، وبتحديد أكثر جزء من القصة الفيلمية (يبقى المبلّغ مسؤولا دائما عن هذا الصوت الراوي في القصة المعروضة). إنهم إذاً يوجهون اليّ معا الشكل السمعي البصري للعالم السردي والصوت الراوي في موقف شرح مباشر.

على اليمين، طريقة المخاطبة (3): سنشير ببساطة الى الاختلاف مقارنة بالطريقة (2): إنه الصوت الراوي الذي ينتدب الموزع في وظيفة معلق موسيقي.

## صوت الإبلاغية:

إن عرضا مماثلا، وفي الوقت نفسه يسمح بتصور السياق التخطيطي المجرد يعطي بعض النتائج الخائبة، على سبيل المثال، أنا لا أجزم بأنه لا يظهر المبلّغ كنوع من العبقرية المخفية التي تسحب الخيوط من الظلام. فإن كانت هذه هي الحال فإن الإبلاغية مع مظاهرها في النص تندمج مع تأثير ذي خاصية متفاوتة الشروع.

إن الوظيفة المنتظرة مع القصة (المكتوبة أو الفيلمية، والتمييز هنا غير ملائم) هي رواية الأحداث وليس الحديث عنها كونها فعل الإبلاغية. إن كل إظهار لهذا الأخير سيحوي شيئا ما من الخروج عن المألوف، سيكون «شيئا آخر» نظاما. إضافيا واعتراضيا، ومثاله النص، مثل انبثاق شكل موضوع في أعلى الحديث والتي تثبت إشارات وآثار وجودها في النص.

والحالة هذه، فإن الإبلاغية تكون القصة، ليس فقط لأنها من يسمح لها بالنمو ولكن لأنها أيضا تشكل جزءا من القصة والأحداث التي ترويها بنفس الوقت. وهذا الجانب لم يشر إليه دائما بشكل واضح في النظرية. حتى أنه هنالك ما يدعو الى التفكير بأن سعادة القارئ أو المشاهد ـ لكي يأخذ مكانه هذه المرة بجانب الاستقبال ـ يستفيد من هذا

الحضور المستمر للإبلاغية في الواقع إن هيئته مزدوجة:

فهو ينتظر من القصة أن تروي له عالما حيا من الشخصيات والأحداث في حين أن ما يطلبه هو تجريب الحضور، الذي باعتباره يتوجه إليه «إنه يحدثني»، يخبره عن وجوده، أليس هذا ما يعبر عن طلب طفل؟ فلكي يستطيع النوم، يريد أن يسمع حكاية بالطبع، ولكنه يريد وبشكل خاص أن يختبر وجود أمه. والتتابع المستمر لأحداث الحكاية هو الضمان لوجودها.

إذا قبلنا بأن الإبلاغية تكوّن القصة، فإن هذا ينطوي إذاً على أن كل سرد، مهما كان الوسيط الذي يتم عرضه عن طريقه، يروي في الوقت نفسه الذي تتم فيه روايته. إنه يدل على نفسه، إنه ميزة ملازمة للحديث السردي.

من أجل هذا التعيين الذاتي فإنه يمكن اللجوء عند الحاجة الى نظام محدد، في حال وجوده، وهذا ما يحدث في القصة الشفهية أو المكتوبة عندما يستعمل ما تضعه اللغة تحت تصرفه.

في السينما التي لا تملك «سمات» خاصة وباعتبار أن الإبلاغية فعل يعين نفسه وبما أنه لا يوجد مكان محدد له فإنها يمكن أن تكون في كل مكان. سيسمع صوتها عبر الأشكال الأكثر تنوعا. هذه هي بالتحديد وجهة النظر التي يدافع عنها كريستيان ميتز.

في مؤلفه عام 1991 يزور حوالي مئة من «الأماكن المعبرة» المجموعة «تحت عشرة عناوين». من المرجح أن عمله يشتمل على بقاء نموذج نظري للإبلاغية والمبلّغ أقل مما يشتمل على كشف الطريقة التي يسمع بها الصوت المبلّغ على طول الحكاية، في عروضه الفيلمية المتنوعة.

إن هيّأ الصوت خططا للتوجه الى المشاهد «هذا ما حاولت كتابته سابقا» فإنها تعرض، بكثير أو قليل من التفاخر وعلى كل المستويات، السرد وتحت أشكال متنوعة، إنها في البداية الأشكال المختلفة للتوجه («صيغة التوجه في الصورة - نظرات الى الكاميرا»، «صيغة التوجه خارج الصورة - أصوات مقاربة»، «عناوين مكتوبة»، «لوحات التوجه» (هذا من أجل استرجاع ملخص كريستيان ميتز).

خلال السطور السابقة، تمت الإشارة الى أهمية طريقة العرض بشكل كاف لكي لا يبقى أي مجال لضرورة العودة إليها. وبعد ذلك ها هي كل أشكال المرايا («شاشات ثانوية، أو المستطيل، المربع»، «مرايا»، «إظهار الجهاز»، «فيلم (أفلام) في الفيلم»، (وهذا دائما استنادا الى ملخص العمل)، وبمساعدة عدة أفعال للانعكاس:

إطار داخل الإطار، الانشطارات التي تسببها كل مساحة عاكسة فيلمية، صور الفيلم الذي يتم عرضه في القاعة.. إلخ. الصورة الفيلمية تذكرني أنها صورة وليست حقيقة، تذكرني أيضا بأنها عنصر من جهاز أكثر اتساعا مخصص للانتاج أو لعرض الصور والأصوات. إنها أيضا وفي النهاية كل الإجراءات التي يتم عن طريقها تنظيم نظرة المشاهد محددة ومتضمنة في الخيال («صور ذاتية، أصوات ذاتية، وجهة نظر»، «صوتي» أنا و«أصوات أخرى» «التنظيم موضوعي وموجه»). إن نوعا من الحركة الدائمة للمشاهد تنتج عن هذه التغيرات المتنوعة: حركية منتظمة وإجبارية في نفس الوقت والتي يسمع من خلالها

صوت الإبلاغية. تتعلق أهمية عمل ميتز بما يلي تحديدا:

إنه يساعد على أن نسمع بشكل أفضل هذا الصوت الخفي غالبا لدرجة أنه ينسى. ومع ذلك، إن نسيته فهذا لا يعني أنه غير موجود. وحتى إن لم يلاحظ، وحتى إن كان «حياديا» فإن صوت الإبلاغية حاضر دائما لأنه يكوّن القصة (والعنوان الأخير لميتز مضيء جدا في هذا الصدد «صور وأصوات حيادية»).

خفيا، حذرا على الأغلب، مستخدما كل اللغات، متغير الشكل في تجسيده كما في تصويره، إن صوت الإبلاغية، برغم الصعوبة التي يمكن ملاحظتها وإدراكها وسماعها حتى، إنه من يرافقني وما أرغب به من خلال قصة الأحداث والأفعال، لديه قدرة الجنيات: القدرة على جذبي ووضعي تحت سحر الخيال.

## ـ الأصوات الأخرى:

يوجد أصوات أخرى أيضا، فإن أرهفت سمعي تمكنت من إدراكها، وهي ربما كانت أكثر دقة وأبعد أيضا لأنها تأتي من الخارج. أصوات التناص والمقبوسات في «الرجل الذي يكذب»، وبعد أن قابل الخادمة ماريا بجانب المنشر، يقول بوريس للشابة بأنها تذكره بشخص ما: يبحث، يتردد، يبدو عليه الضياع في ذكرياته. يصعد وكأنه مأخوذ بصوت داخلي، يحدث نفسه قائلا: «كانت تدعى.. كانت تدعى إيفا.. كانت عضوا في شبكة..».. بالنسبة للمشاهد المألوف لأفلام روب غريليت فإن شيئا ما ينسل في هذه اللحظة في النص: التذكر المبهم لفيلم آخر، «القطارات الأوروبية السريعة» التي كانت إيفا بطلتها وجون لويس ترانيتنيان الممثل الرئيسي. إن ما نسمعه لكأنه صوت فيلم آخر.

كما بالنسبة لمنفذين آخرين لل «الموجة الجديدة» فإن جون ـ لوك جودار عندما يضاعف، منذ «يلهث تعبا» عام 1959، المراجع لسينما المؤلف الأمريكي، فإنه يسمعنا صوتا قادما من ما وراء المحيط الأطلسي وهو مع ذلك قريب بلا تكلف لمن يعرف بالسينما في بداية الستينيات وهذا الصوت كان يقول كل شيء بنفس الوقت: الأفق الجمالي لجودار وحبه العاطفي وحنينه الى السينما.

إذ إن صوت الاقتباس أو الإرجاع الى نصوص أخرى لا يسمع فقط ما يقول الصوت في نصه الأساسي، إنه يحاور الفيلم الذي يدعوه ويتلقاه. يصبح الصوت كما لو أنه منشط عن حدثين. وهكذا ومن أجل استخلاص مثال حديث، ففي «أزواج ونساء» لوودي آلن، 1992، إن الكاميرا المحمولة باليد على طول الفيلم وخاصة في البداية لم تكن تتوقف عن الحركة، عن المحاولة بلا جدوى لإدخال الشخصيات في الإطار، ولم تكن تتوقف عن الانتقال من اختلال الى آخر في تركيب الصورة، وأخيرا لم تكن تتوقف عن التصرف كما لو أنها كانت بين يدي هاو سيء للسينما.

إنه إذاً من النص العام، كأنه نوع سينمائي يمكن سماعه: فيلم عائلة.

برزت مفاهيم مرتبطة بهذا النوع الخاص: رغبة بالاحتفاظ بلحظات السعادة وبحفظ ألفة الرتابة، وأيضا ببناء نوع من الساغة(١) العائلية باستخدام داخلي مع كل ما يشمله من حاجات الكشف وإحياء الذكرى والرغبة بالتحرر من كر الأيام.

إن أول نتيجة تكون هزلية بشكل واضح: وجود كاميرا «هاوية» في فيلم تجاري - مهني يبدو وكأنه إثارة هزلية وهذا لن يمر دون «جرأة» معينة تشتمل على أخذ الخطر بأسوأ صورة.

ولكن بالعودة الى موضوع الفيلم نفسه، فإن زوجين في طريقهما الى التفكك. إن هذه الإحالة الى فيلم العائلة تأخذ قيمتها من الهزلية، توجد هذه الكاميرا الرعناء والهاوية من أجل عمل فيلم عن السعادة العائلية والإشادة بها ولكن من أجل تسجيل الوضع المعاكس.

تنطلق الكاميرا الهاوية المزيفة حيث تتوقف كاميرا حقيقية لهاو.

إن فيلم العائلة، هذا الصوت القادم من مكان آخر، يسمع في نفس الوقت ما يقوله عادة ما، عن طريق علاقته بقرينة الاستقبال - يقوله وفقط في هذا الفيلم. إذ إن كل فيلم، ضمنيا أو علنيا يحيك في نسيجه الخيوط، بضع أو أجزاء آتية من نصوص أخرى، متجانسة (عندما يسمع فيلم ما فيلما أو أفلاما أخرى) أو متنافرة (إرجاعي رسمي، أدبي، تلفزيوني، خطي، الخ.. ضمن السينما).

يندمج الصوت الخارجي إذاً بأصوات الفيلم الذي يتلقاه في تأثير توافقي حقا.

إن النص يتحاور دائما مع نصوص أخرى، كما أظهر جيدا ميشيل باختين في عام 1978، أحد أول المهتمين. وبالاستماع الى هذا الحوار المكتوب ضمن الفيلم في الوقت نفسه الذي يفتح على من يملؤه ويشمله فإنه يغذي لذتي كمشاهد أيضا.

إن القصة تماما مثل نتيجتها الطبيعية: لذة القصة لم تصنع فقط من تتمة منظمة للأحداث والوقائع، التي إن كانت مختلجة فإن هذا الصوت المكون من أصوات متعددة والتوافقي يتوجه اليّ وهكذا فإنه يحدثني ويسمعني في علاقة إصغاء فريدة معه، لأن هذا الصوت الصوت هو ما يميز الفيلم بشكل نهائي، تناغماته وحيدة دائما.

ذات مساء من كانون الأول في عام 1895، نجح الأخوة لوميير في عقد أول جلسة عامة للسينما، كانوا يفكرون بعرض مشاهد حية، ولكنهم لم يكونوا يشكون، على الأرجح، أنهم سيسمعون الهمسات الأولى لصوت جديد.

## هوامش

(*) هذا فصل من كتاب أندريه غاردي (القص السينمائي) صدر عن دار «Hachetteå عام 1993.

(۱) استحوار: طريقة إدارة آلة التصوير على محور أفقي أو عمودي أثناء التصوير.

(۱) ساغة: حكاية تاريخية أو ميثولوجية في الأدب الاسكنديناڤي. Saga



# قراءة في ملف السينما الإسرائيلية

• عماد نويري

• هزيمة 67.. وحرب أكتوبر واتجاهات مختلفة.

• جنرالات وأمهات ودعوات للتصالح بين الأبناء.

• دين وتاريخ وحضارة.. وأفلام بورنو.

• قرى هادئة وآثار بابلية ورومانية وصليبية.. وفنادق فاخرة.

**في ٢٠ سبتمبر عام ١٩٨٣ احتشد ثلاثمائة من المديرين التنفيذيين الذين يمسكون عصب العملية السينمائية الأميركية، لحضور ندوة ليوم واحد لمناقشة أشكال التعاون الممكنة مع السينما الإسرائيلية. ورأست هذه «الظاهرة» «رينيه فالينتي» رئيسة رابطة المنتجين الأميركيين، بينما مثل الجانب الإسرائيلي «جادسوين» مدير مركز الفيلم الإسرائيلي الذي تتركز فيه كل عمليات التخطيط والإدارة ـ في جانبها الحكومي ـ للسينما الإسرائيلية، وهو مركز تابع لوزارة الصناعة والتجارة هناك.**

في خطابها في هذا المؤتمر الكبير تطوعت «فالينتي» لتعداد المزايا التي تقدمها إسرائيل لأي منتج أجنبي يصور فيلمه فيها، وهي المزايا التي وصفتها بأنها تقدم سببا منطقيا جدا للذهاب إلى إسرائيل لعمل فيلم. وقد أكد حديث «فالينتي» «مارلين هول» التي أفاضت عن تجربتها عندما صورت في إسرائيل فيلمها الشهير (امرأة اسمها غولدا) الذي أدت فيه الممثلة الراحلة «انغريد برغمان» دور رئيسة الوزراء الإسرائيلية» «غولدا مائير».

أما «رافي هير فيتز» رئيس بنك ليومي الذي تتبعه شركة للاستثمار في

إسرائيل، فقد عدد التسهيلات المالية والضرائبية التي يحصل عليها منتجو الأفلام الأجنبية التي تصور هناك.

وسرعان ما انتصبت أمام الحضور شاشة سينما، وكان جاهزا للعرض على الفور فيلم يستعرض مواقع التصوير «الخرافية» التي تمثل كل البيئات والأجواء المتنوعة في إسرائيل!

وبعد تناول الغذاء، كان لـ«يوسف تاوا» مندوب إسرائيل السابق الشهير في الأمم المتحدة، أن يقف ليتحدث عن «السلام في إسرائيل.. حلم أم واقع؟!!».

أما «رافي اسحاق» القنصل الإسرائيلي في لوس أنجلوس - الذي نظم تلك الندوة بالتنسيق مع «رابطة المنتجين الأميركيين» - لم يملك نفسه من الزهو فأعلن أن: «هذا الحدث هو أنجح جهد بذل من أجل توصيل رسالة إسرائيل إلى هوليوود». وفي ما بعد أعلن مرة ثانية أنه بمجرد انتهاء ندوة اليوم الواحد تلك، امتلأ مكتبه بطلبات لمزيد من المعلومات عن إمكانيات الإنتاج السينمائي في إسرائيل، كما وصلت طلبات مماثلة إلى «مركز الفيلم الإسرائيلي» نفسه في القدس.

بعد أسبوع واحد من الندوة الأولى كان «جاد سوين» مدير مركز الفيلم الإسرائيلي نفسه قد عقد ندوة مماثلة في مونتريال بكندا، وعلق المنتج الكندي «هارولد غرين» بأنه بعد أن صور فيلما في إسرائيل أحس بأن عقلية أميركا الشمالية هي السائدة في إسرائيل في ما يتعلق بصناعة السينما، وأنه يخطط لإنتاج مزيد من الأفلام هناك.

## إعلانات.. وهرتزيليا

غير تلك الندوات التي أثمر بعضها، فإنه ومنذ فترات طويلة تعود إلى الخمسينيات تعلن إسرائيل في المجلات السينمائية عن استعدادها الكامل لتصوير جميع الأفلام من كل الأنواع، وتقديم الضمانات والخدمات للمنتجين من شتى أنحاء العالم، ولتقرأ ما جاء في أحد الإعلانات: «شمس مشرقة لمدة ثمانية أشهر. البحر الأبيض، البحر الميت، بحر الجليل، صحراء النقب، الجبال الصخرية، الوديان، المدن الحديثة، القرى الهادئة، الآثار البابلية، الرومانية، البيزنطية، آثار الحروب الصليبية، فنادق فاخرة، معسكرات البدو ومستعمرات الحدود، حرفيون موهوبون... ممثلون، آلات حديثة، استديوهات، عمال ومساعدة حكومية في كل مراحل الإنتاج» (انتهى الإعلان).

إعلان آخر يتحدث عن الإسرائيلي الذي يعرف كيف سيتعامل مع المنتج الأجنبي.

وإعلان ثالث يصف أحد الاستديوهات بأنه قائم على مساحة 71 ألف متر مربع قرب تل أبيب.. وخذ عندك: استعدادات كاملة، قسم كامل الصوت، كاميرات حديثة، وذلك كله يعني مئات من الجرائد السينمائية والأفلام الإعلانية والتسجيلية وأربعين فيلما طويلا قد خرجت من هذا الاستديو!

وإلى جانب هذه الإعلانات كنت تقرأ الأخبار عن افتتاح معامل هرتزيليا للألوان في يناير 1968، وتقرأ أيضا عن رغبة بعض المنتجين العالميين في التصوير في إسرائيل.

وجدير بالذكر أنه في تلك الزمانات التي كانت إسرائيل تقوم فيها بكل تلك النشاطات، كان يقدم عندنا: (مراتي مجنونة مجنونة)، (حواء على الطريق)،

(حــواء والقـــرد)، (أيام الحب)، (حلوة وشقية).

ليست هذه هي القضية!
ولـندخل فـي المـوضــــوع ولـنـجب عن الأسئلة.

هـل يمكن الـقــــول بالـفــــعل أن هـنـاك سينما إسرائيلية؟ كيف نشأت؟ وما هو حـجم تأثيـرها في المسـتـقـبل القـريب؟ ولنبدأ فتح الملف.

## قانون.. وتنظيم

كـان من الممكن ألا تكون هـنـاك سـينمـا إسـرائيلـيـة بالمعنى المفـهـوم، ويكتــفي بالسـينمـا الـصـهـيـونـيـة التي تمولـهـا أيد يهـوديـة وتتـبع شـركـات يـهـوديـة، إلا أن المؤسـسـة العسكرية في إسـرائيل أرادت أن تكون هنـاك سـينمـا إسـرائيليـة تحـمل الطابع الإسـرائيلي البـحـت، وتنبع من مناخ إسـرائيلي على أن يتم ذلك كالعـادة، برأسـمال ومسـاندة صـهيونية. وقد ظلت السينمـا الإسرائيلية في بداية عـهدهـا، أي منذ قيام إسرائيل عام 1948، تقلد الأفلام الأمـيركـيـة بشكل مفـتعل وسـاذج، ولم يكن هناك بـالطبع نجـوم إسـرائيليـون، إذ كـان الاعـتـمـاد الأكـبـر علـى نجـوم من أميـركـا وأوروبا، وكـان يتم جذبـهم بكل الطرق.

بعـد سـتـة أعـوام من قـيام إسـرائيل، أي في عـام 1954 صـدر أول قـانـون لتنظيم صنـاعـة السـينمـا، وفي العـام ذاته تمت أول مـحـاولـة لإنتـاج فـيلم روائي طويل وهو فـيلم (التل 24 لا يرد) الذي أخـرجـه البريطاني «تورولد ريكنسـون». أما أول فـيلم روائي طويل لمخـرج إسـرائيلي الجنسـيـة فـقـد كـان عـام 1962، وقـد تم في ذلك العـام إنتـاج فيلمين آخـرين همـا: (يا لها من فرقة) من إخراج «زيف هافاست» و«جـوزيـف الحـالـم» إخـراج «كـورام كراوسن».

وحـتى عـام 1966 لم يزد عـدم الأفـلام الروائيـة الطويلة فـي إسـرائيل عن 25 فـيلمـا، وكـان الاعـتـمـاد الأسـاسـي على السينما التسجيلية التي اتخذت طريقها كـفن دعـائي يهـدف إلى تثـبيت دعـائم الصـهيونيـة. وتم إنتاج عشـرات الأفلام التسجيلية التي تتحدث عن أمجاد اليهود وعن أرض الميعاد كمحاولة لتأصيل هذه الفكرة في عـقـول جـيل «الصـابرا» الذي يشـعـر بمرارة الغـربة والضـيـاع في بلد محـاط بقـوى عـربيـة تحـاصـره من كل جانب. ونذكر من الأفلام التسجيلية هذه فيلمي (أنا أحمد) و(بن غوريون يتذكر).

## جنون وأساطير وتسهيلات

بوقــــوع حـــرب 1967 أصــــيب الإسـرائيليـون بهـسـتـيـريا الإنتـاج السـينمـائي وقـفـزت الأفـلام الروائيـة والتسـجـيليـة إلى أرقـام خـيـاليـة، كلهـا تتـحـدث عن جنون العظمـة وغطرسـة القـوة وأسطورة الجندي الذي لا يقـهـر، صـاحب المعجـزات الخـارقـة! واسـتـغلت إسـرائيل الظروف النفسـيـة التي أعقبت الحـرب أحسن اسـتـغـلال، فزاد النشـاط السـينمـائي بشكل هائل ووسـعت دائرة الإنتاج المشـتركة، واسـتـخـدمت الدعـاية الصـهيونية سلاح السينما لإثبات أحقية إسـرائيل فـي مـا يسـمـونـه «الأرض الجديدة»! وقـدمـوا كـافـة التسـهـيـلات للتصـوير في هذه الأرض، على أن تدور فكرة قصص الأفلام التي يتم تصـويرها حـول الحـمل الوديع الذي يخطب ود جيرانه رغم وحـشيـتـهم وكراهيـتـهم للسـلام! وكـان فـيلم (عـمليـة رجـال

الصاعقة) من أهم الأفلام الإسرائيلية التي صورت بعد عام 1967 على الأرض العربية المحتلة حديثا (في حينه). وقد بلغت ميزانية الفيلم عام 1968 مليونين ونصف المليون دولار وهي أكبر ميزانية لفيلم أنتجته إسرائيل في تلك الفترة. والفيلم يمجد الجيش الإسرائيلي وكفاءته وسماحته، وهو لا يتحرك إلا من أجل الحق والعدل وحماية السلام من تطاول الإرهابيين وإنقاذ أبرياء العالم منهم! (طبعا لم يكن أحد يتنبأ أنه سيأتي اليوم الذي يصبح فيه الفسلطيني إرهابيا باعتراف فلسطيني آخر)! وأبرياء فيلم (عملية رجال الصاعقة) هم ركاب الطائرة الفرنسية التي أقلعت من تل أبيب وأجبرها الفدائيون الفلسطينيون على الهبوط اضطراريا في مطار عنتيبي بأوغندا.

## كساد.. وهجرة

جاءت حرب أكتوبر 1973 لتقلب موازين صناعة السينما داخل وخارج إسرائيل حيث تراجع الممولون الصهاينة عن الدخول بأموالهم في هذه الصناعة التي أصبحت تواجه كسادا، وهاجر المشتغلون بصناعة السينما من إسرائيل إلى أوروبا وأميركا، وتبددت بعض أحلام الصهاينة في الأرض الجديدة، وانتقلت النظرة بعد الحرب إلى إحياء الثقافة العبرية المطمورة، وإعادة صياغة الذات اليهودية التي أضافت إليها الحرب مزيدا من التمزق والشعور بالعزلة والضياع، وتم الاتفاق على ضرورة مخاطبة الرأي العام الدولي بأسلوب يتفق وما يجذب اهتمام الجماهير. كان مكتب الفيلم الإسرائيلي التابع لوزارة الصناعة بالقدس المحتلة يشير إلى إفلاس معظم شركات الإنتاج الإسرائيلية بعد حرب أكتوبر، ومن ثم فقد أعلنت إسرائيل عن إغراءات هائلة لجذب المنتجين لتصوير أفلامهم في جنة صناعة السينما الجديدة، التي هي إسرائيل بالطبع! ولقد استخدمت إسرائيل لذلك كافة السبل الدعائية. وفي الوقت ذاته بدأت الدعايات الصهيونية تتجه أكثر من ذي قبل إلى موضوعات تتعلق بالدين والتاريخ والحضارة، مع المعاودة بالتذكير بذكريات اضطهاد اليهود وآلام تشريدهم أيام النازيين. وعندما بدأ السادات مرحلة جديدة من سياسته تجاه الصراع العربي - الإسرائيلي، أسرع الصهاينة إلى انتهاز الفرصة ومحاولة الاستفادة من إمكانيات وظروف هذه المرحلة، وذلك لتسجيل وجهات نظرهم في الأوضاع السياسية الجديدة للمنطقة من خلال أفلام سينمائية مضمونة الانتشار. وفي هذا الصدد أنتجت شركة «غولان - غلوبس» فيلمين، الأول بعنوان (أمي.. الجنرال) الذي بدأ التفكير فيه سنة 1978 أي بعد زيارة السادات إلى القدس المحتلة بشهور قليلة، ويحكي قصة لقاء على الجبهة بين أم لضابط إسرائيلي وأم لضابط مصري، وتدعو الأمهات الأبناء إلى التصالح وإنهاء الخصام.

أما الفيلم الثاني كان بعنوان (السفير) وتم عرضه عام 1984، ويتمحور حول ضرورة الحوار بين الشباب الإسرائيلي والشباب الفلسطيني، وعلى ضرورة إصلاح ما أفسدته الحروب.

## رقابة الأفلام

عدد دور العرض السينمائي في إسرائيل يبلغ 290 دارا، منها 273 تعرض

الأفلام من مقياس 35مم. و17 تعرض الأفلام من مقاس 70 مم.

وتعرض هذه الدور حوالي 500 فيلم أجنبي كل عام، 30٪ من الولايات المتحدة، و30٪ من أوروبا، و30٪ من مصر، و10 من دول أخرى، وبالنسبة للأفلام المصرية التي تعرض في إسرائيل فيتم تهريبها من لبنان والأردن وقبرص وباريس وغيرها من عواصم العالم، وهي تعرض من أجل السكان العرب في دور عرض خاصة لا تعرض غيرها.

كان أول قانون لتنظيم صناعة السينما في إسرائيل عام 1954 أي بعد ست سنوات كاملة من إنشاء الدولة الصهيونية عام 1948، ولكن الإنتاج السينمائي ظل قاصرا على الأفلام التسجيلية أكثر من عشر سنوات حتى عام 1961، وبعد حرب 67 نما وتطور تطورا كبيرا بمساعدة الشركات الهوليوودية، وجدير بالذكر أن السبب الحقيقي وراء تأخر إنتاج الأفلام الروائية الطويلة يرجع أساسا إلى عدم وجود أساس ثقافي وطني يمكن الانطلاق منه، وذلك بسبب تعدد اللغات والأجناس والثقافات والقوميات التي ينتمي إليها سكان إسرائيل القادمون من مختلف قارات الأرض وبلادها، فإنتاج الأفلام في هذه الحالة سوف يجسد المشكلة الرئيسية التي تعاني منها إسرائيل وهي الافتقار إلى الشخصية الوطنية أكثر مما ساهم في حل هذه المشكلة. لقد أدرك «بن غوريون» - مؤسس إسرائيل - ذلك جيدا، ووقف ضد الإنتاج السينمائي، كما وقف ضد إنشاء التلفزيون طوال الخمسينيات، وقد أيد رجال الدين موقف «بن غوريون» وإن اختلفت الأسباب إذ كان «بن غوريون» يقول: إن أمام إسرائيل مهام أخرى أكثر جدية ولا داعي لتجسيد المشاكل السياسية وإثارة الأحزاب والمعارضة. (لشيمون بيريز رأي آخر).

يقول الشاعر الإسرائيلي «حاييم بيالق»: «حينما بلغني خبر القبض على أول يهودي ضبط متلبسا بالسرقة في تل أبيب هزتني الفرحة حتى العظام، وصرخت ليباركه الرب، عشت ورأيت هذا اليوم!».

من أجل هذا اليوم الذي تصبح فيه إسرائيل بلدا مثل كل البلاد، بدأ إنتاج الأفلام الروائية الطويلة عام 1961، وكما كان «باروخ دينار» وهو منتج ومخرج أول فيلم تسجيلي بعد إنشاء إسرائيل، كان هو أيضا منتج ومخرج أول فيلم إسرائيلي روائي طويل عام 1961، وظل عدد الأفلام الروائية الطويلة لا يزيد عن فيلم واحد أو فيلمين حتى عام 1967، وبعدها قفز إلى خمسة أفلام، حتى صار متوسط الإنتاج في النصف الأول من السبعينيات خمسة عشر فيلما.

## المؤسسة المركزية

إذا كان أول قانون لتنظيم صناعة السينما في إسرائيل كان قد صدر عام 1954 فإن أولى خطوات إسرائيل لتنمية الإنتاج السينمائي بعد حرب 1967 كانت إنشاء المؤسسة المركزية الإسرائيلية للسينما برأس مال قدره 6 ملايين ليرة إسرائيلية، وقد تحدد لهذه المؤسسة هدفان، أولهما منح القروض لشركات الإنتاج والتوزيع، والثاني رد ضريبة الملاهي إلى شركات الإنتاج وقدرها 32٪ من سعر التذكرة، وفي الوقت ذاته، تم دعم قسم الإنتاج في وزارة الإعلام وهو القسم الذي يتولى إنتاج الأفلام

التسجيلية والقصيرة. ومن أجل تشجيع الإنتاج المشترك وتشجيع تصوير الأفلام الأجنبية في إسرائيل صدر قانون خاص برد ضريبة الملاهي للأفلام المشتركة والأفلام المصورة في إسرائيل، على ألا تحول إيرادات الفيلم إلى الخارج، كما تم إعفاء الآلات السينمائية المستوردة مؤقتا من الجمارك، كذلك إعفاء الشركات التي يؤسسها الأجانب من الضرائب ومعاملتهم معاملة الخبراء، ويؤمن على العاملين ضد الأخطار بما في ذلك خطر الحرب، وذلك مقابل ألا يقل عدد العاملين في الفيلم من السينمائيين الإسرائيليين عن 25٪ وأهداف الإنتاج المشترك وتصوير الأفلام الأجنبية كثيرة وغير خافية، أهمها الدعاية السياسية والدعاية السياحية، وجلب العملات الصعبة وفتح الأسواق للأفلام الإسرائيلية، ثم دعم الخبرات المحلية بالاحتكاك مع خبرات العالم المختلفة.

أما الرقابة على الأفلام فيتولاها المجلس الأعلى للرقابة المكون من 50٪ من رجال الحزب أو الأحزاب الحاكمة و25٪ من رجال الدين و25٪ من رجال السينما والمسرح والثقافة بوجه عام. هذا عن المؤسسات الحكومية.

## أراشيف ومهرجانات

المؤسسة الشعبية تتكون من عدة اتحادات وهي: اتحاد المنتجين، اتحاد المخرجين، اتحاد الممثلين، اتحاد أصحاب دور العرض، اتحاد الموزعين، اتحاد كتاب السيناريو، اتحاد نقابة السينما، وأغلب هذه الاتحادات تكونت في السبعينيات. وقد أنشيء اتحاد نقاد السينما الإسرائيلية عام 1972، بعد أن تقدمت جمعية نقاد السينما المصريين بطلب عضوية الاتحاد الدولي «الغيبريسي» وهنا سارع أصدقاء إسرائيل إلى إبلاغ تل أبيب حتى يتم إنشاء اتحاد إسرائيلي ويتقدم بطلب يعرض في الوقت ذاته مع الطلب المصري، وتمت الموافقة على طلبيهما بالإجماع تجنبا للمشاكل. ولا يوجد في إسرائيل أرشيف يتبع الدولة، ولكن مركز الفيلم الإسرائيلي يحتفظ بنسخ من كل الأفلام الإسرائيلية الروائية والطويلة، كما أن هناك شركات ومنظمات لها أرشيفها الخاص من هذه «الأراشيف»: أرشيف الإسرائيلي في حيفا وتتبعه قاعة عرض، وأرشيف الفيلم اليهودي في الجامعة العبرية في القدس، والأخير يملك أفلاما قليلة ولكنه أصدر دليلا كاملا عما يطلق عليه الفيلم اليهودي، كما يوجد أرشيف المنظمة الصهيونية الدولية وأرشيف باروخ أجداتي وأرشيف كارمل فيلمز، وكلاهما يملك أفلام العشرينيات والثلاثينيات ويقام في إسرائيل سنويا مهرجان تل أبيب الدولي لأفلام الهواة، وأيضا مهرجان حيفا السينمائي.

وتعتبر إمكانات إسرائيل كبيرة بالنسبة لصناعة سينما ناشئة، فهناك معملان للأبيض والأسود والألوان 35 مم ومعمل للأبيض والأسود ومركزان للصوت، وست صالات لتسجيل الصوت ويبلغ عدد شركات السينما التي تمتلك أجهزة ومعدات 14 شركة، منها ثلاث شركات تنتج الأفلام الطويلة والقصيرة، وفي أكتوبر عام 1972 تم افتتاح مدينة ساركو لأفلام الويسترن (رعاة البقر الأميركيون) التابعة لاستديوهات إسرائيل، والتي صممها «فرناندو كاريري وهاير أربور»

الأمـيـركـيـان. وكـان فـيلم الافـتـتـاح هو الفـيلم البـريطاني (بيللي) إخـراج «تيد كوتشين» وتمثيل غريغوري بيك».

## تاريخي.. وروائي

الأشكال التي ترتديها السينما الإسرائيلية تتنوع وتختلف باختلاف وتنوع الأفلام من حيث الأهداف ونوعية الجمهور. هناك الأفلام التاريخية التي تمجد الإنسان الإسرائيلي بطريقة مباشرة مثل (عازف كمان على السطح)، ويروي الفيلم قصة نزوح قرية يهودية خلال الحرب، وتهجير أهلها إلى أميركا، وكذلك هناك فيلم (التوراة) (تم عرضه في بعض الدول العربية)!

أما موضوعات الأفلام الوثائقية فإنها تدور في الأغلب حول تطور وحضارة الإسرائيليين، وكيف خضروا الصحراء، وكيف أقاموا وسط هذه الخضرة المدينة والحلم. وتستعين إسرائيل بعدد من كبار سينمائيي العالم وأدبائه وفنانيه لتصوير أفلام قصيرة على مستوى عال جدا من التقنية والفن تصوير مختلف المظاهر المتمدنة للحياة في إسرائيل.

وهناك الأفلام الروائية المأخوذة عن القصص العالمية التي تصور اليهود كعرابين للمدينة الغربية بارعين في المهن والفنون والحرف والإدارة، ناجحين في اختراق المجتمعات المليئة بالتنافس، وهناك الأفلام السياحية التي تدعو إلى زيارة إسرائيل، وهناك أفلام التجسس والحرب وهي أخطر الأسلحة في الإعلام السياسي المباشر.. وإشارة هنا إلى أن عدد الأفلام التي أنتجت لصالح إسرائيل دون مقابل لا يحصى، كذلك الأفلام التي رصد ريعها للصندوق الصهيوني بمؤسساته المتفرغة في العالم كله.

وهنا أيضا أفلام الكيبوتز، التي يصورها الزائرون من شبان الولايات المتحدة وأوروبا وأميركا اللاتينية بعد مشاركتهم في نشاط وحياة المستوطنات الإسرائيلية، حيث تجري الاستفادة من اليد العاملة الغربية وحرفييها بثمن العيش في مناخ مشمس وجو متقشف.. ولهذه الأفلام خطورة شديدة، لأنها كانت في أغلبها أصلية وعفوية وبإمكانها أن تخترق قطاعات مهمة دون أن يكون لها أي طابع رسمي.

## مهرجانات..

بدأ عهد السينما الإسرائيلية بالمهرجانات الدولية عام 1965، عندما دخلت السينما مسابقات الأوسكار بفيلم (صلاح) الذي يعالج قضية اليهود المهاجرين. وكانت مصر قد دخلت الأوسكار في العام ذاته بفيلم (دعاء الكروان) الذي لم يصل إلى التصفية النهائية، بينما أصبح الفيلم الإسرائيلي من الأفلام الخمسة المرشحة للأوسكار! وفي العام ذاته اشتركت إسرائيل ولأول مرة في مهرجان «كان» السينمائي بفيلم (فجوة القمر) الذي أخرجه «يوري زوهار» وهو مخرج سينمائي عادي جدا، لكنهم في إسرائيل يعتبرونه أسطورة، وقد بدأ زوهار حياته الفنية ممثلا في إحدى الفرق الاستعراضية التابعة للجيش الإسرائيلي، ثم هرب إلى أميركا بحجة الدراسة هناك، والحقيقة كان متهما بممارسة الشذوذ. ورغم تفاهة أفلامه وتركيزه على الموضوعات الإباحية والمغامرات العاطفية، فقد نشر مركز الاستعلامات السينمائية بإسرائيل تقريرا يقول: إنه مخرج ممتاز وممثل يؤدي دوره باتقان وشخصيته قوية تؤمن بالتمايز وتفوق العنصر

اليهودي إلى كل عناصر الأجناس البشرية، إنه مواطن حقيقي من الصابرا (الجيل الجديد الذي يحمل فكر الرواد الأوائل في تفوق العنصر اليهودي).

## أقدام دوغلاس

وفي عام 1967 اشتركت إسرائيل في مهرجان «كان» بفيلم (ثلاثة أيام وطفل) الذي فاز بطله الإسرائيلي «أوديد كوتلر» بجائزة أحسن ممثل، وازداد التغلغل الصهيوني في مهرجانات السينما العالمية، ولم يعد الأمر قاصرا على بث الادعاءات بل عملت القوى الصهيونية بكل السبل لإجهاض أي وجود عربي في هذه المهرجانات، ويقال، والعهدة على من قال، إن «كيرلك دوغلاس» عندما كان عضوا في لجنة تحكيم مهرجان كان في إحدى دوراته، وأثناء عرض فيلم (الأرض) للمخرج «يوسف شاهين» أمام لجنة التحكيم، كان يجلس ويضع قدميه في مواجهة الشاشة بحيث لا يرى الفيلم إلا من بين قدميه. البعض فسر ذلك بأن «دوغلاس» كان مصابا بالبواسير! والبعض الآخر قال إن «دوغلاس» المتعصب للصهيونية إنما أراد بجلسته هذه أن يعلن احتقاره لأية سينما عربية.

أما مهرجان كان الذي عقد عام 1986، فقد استطاعت شركة كانون أن تهزم السينما في بلاد العرب عندما نشرت أول أيام المهرجان إعلانا تهنىء فيه المنتج التونسي «طارق بن عمار» باختيار فيلمه (القرصان) لافتتاح المهرجان، وأعلنت عن شراء الشركة حقوق وتوزيع الفيلم في كندا والولايات المتحدة، وقد أصدر «طارق بن عمار» بيانا باللغة العربية قبل نهاية المهرجان يعلن فيه أنه لم يتعاقد مع شركة «كانون» وإنما تعاقد معها «دينو لورنتيسي» الذي يملك حقوق توزيع الفيلم عالميا. ألاحظ صدور البيان جاء بالعربية فقط)؟ وكانت الضربة الثانية عندما أعلنت الشركة شراء حقوق الفيلم الجزائري (الصورة الأخيرة). وجدير بالذكر أن هذا الفيلم تضمن بين شخوصه شخصية مدرس يهودي يتعرض لاضطهاد الفاشيين أثناء الحرب العالمية الثانية. وينقذه العرب من الموت. كان «الأخضر حامينا» أكثر جرأة من «طارق بن عمار» عندما أعلن أن المسألة «بيع وشراء»! وكان يبدو أن سلسلة من المخرجين العرب قد بدأوا بالتأثر كثيرا بمسألة التوزيع الخارجي، فسلموا ضمنا بسيطرة اليهود على أسواق التوزيع في أوروبا وأميركا، ومن ثم فإن الوصول إلى هذه الأسواق لن يتحقق إلا بمجاملة اليهود والتعاطف معهم. وهذا موضوع آخر، وكان هذا عن السينما الإسرائيلية.. التاريخ والاقتصاد والسياسة، ويبقى عندنا شخصية العرب في السينما الإسرائيلية.

## شخصية.. ودوافع

يكاد توظيف شخصية العربي أن يصبح ظاهرة في السينما الإسرائيلية، وذلك بالارتكاز على الكم الكبير خلال العقد الأخير من الزمان والتعامل مباشرة أو مواربة مع شخصيات عربية.

ولكن طابع تلك الأفلام يختلف بتوالي المراحل المتأثرة بالواقع السياسي الإسرائيلي الرسمي، وبالمناخ العام في المنطقة. بعبارة أخرى، فإن دوافع توظيف شخصية العربي والكيفية التي يتم فيها هذا الأمر في السينما الإسرائيلية لا تبدأ من اللاشيء، من تلقائية صناع السينما، وإنما هي انعكاس كل الجوانب للواقع المعاش، سواء السياسي منه أم

الاجتماعي.

ومن نافل القول إن السينما الإسرائيلية مثل سائر أدوات الثقافة اليهودية حاولت انطلاقا من فيلمها الأول أن تخدم السلطة الصهيونية السياسية بدأب متواصل، وأن تلقي إلى جمهور المشاهدين بالطعم الذي تهواه هذه السلطة، وبالأخص في ما يتعلق بالموقف من الإنسان العربي الذي تشكل محدداته تزعيما للكيان الخاص بإسرائيل، وظلت بعد ذلك تصنع أفلامها طبقا للمقاييس السائدة في عالم هذه السلطة.

لكن هذه الظاهرة تتخذ في الآونة الأخيرة وضعية خاصة تدلل عليها بعض الأفلام التي تحاول أن تستوعب أطروحات المرحلة لتفلت من أسر الاستلاب للسلطة، باحثة بالتعبير الواعي عن حقائق الحياة وتجميعا موفقا للوقائع من إدراك المتغيرات، هذه الوضعية أسماها الناقد الفني الإسرائيلي «مئير شينتسر» «وضعية التغذية المتبادلة بين السياسة (الواقع المعاش) وبين الصناعة السينمائية» والتي ترتب عليها الاقتراب أكثر فأكثر من التعامل مع شخصية العربي بوصفه ذاتا إنسانية وصاحب حق شرعي، وإن كانت التجربة داخل هذه الوضعية لا تزال مشوبة ببعض السلبيات المتوارثة عن الوضعيات السابقة.

ويقول شنيتسر إن الأفلام الإسرائيلية التي تعاملت مع شخصية العربي تنقسم إلى قسمين، شأنها في ذلك شأن سائر مضامير الثقافة اليهودية التي تعاملت مع الشخصية المذكورة.

القسم الأول: الأفلام التي أنتجت قبيل الحرب العدوانية على لبنان، والقسم الثاني: الأفلام التي أنتجت بعد هذه الحرب. فحتى عام 1982 (عام الحرب على لبنان) جرى التعامل مع شخصية العربي من وجهتي نظر متصلتين، الأولى: وجهة النظر التي رأت فيه عدوا أبديا، والثانية: وجهة نظر ذات طابع رومانتيكي وأسلوب باهت يفتقد العمق والجدية، تضاف إليهما رؤية جزئية أحادية الجانب للواقع الاجتماعي، وقد انسحبت وجهة النظر الأولى على الأفلام كافة التي أعقبت حرب فلسطين 1948. مثل (الضاحية المخلصة) و(عامود النار) وعلى الأفلام التي تلت عدوان يونيو 67 مثل (هل تحترق تل أبيب) و(خمسة أيام في سيناء).

أما وجهة النظر الثانية فإنها ترسم المعالم الهامشية لشخصية العربي الشرقية برؤية مبتورة مشوهة عن عمد. وفي كل الأفلام التي تنطوي على وجهة النظر هذه، يبدو العرب شخصيات شاحبة لا أهمية لها، ويبدون من خلال وصف الأفلام لهم بلغة لا دفء فيها، كشيء زائد عن الحاجة، وثرثرة فارغة، إذ أن هذه الأفلام لا تقيم علاقة جدلية بين الشخصيات وبين البيئة والمناخ الاجتماعي والنفسي الذي تتحرك خلاله وتتنفس تحت سمائه، ويقف في صلب وجهة النظر الثانية تصوير الجراح والشذوذ والعاهات المتكتمة في شخصية العربي.

إن أفلاما إسرائيلية مثل (رمال ساخنة) و(رجال الدوريات)، و(سجناء الحرية) و(لصوص الخيل) يقول «شنيتسر» - لهي أفلام غريبة السمات والمضمون، شرقية الزمان والجغرافيا، والعربي في هذه الأفلام لا يعدو أكثر من كونه هنديا أحمر يمتطي فرسا أوحمارا أو جملا، ولا هم له إلا تنغيص حياة المواطن الأبيض الإسرائيلي! ولهذا فإن الحرب ضده هي حتمية، وليست أكثر من وسيلة للدفاع عن النفس.

ومباشرة، بعد عام 1982، عرضت على الشاشة الإسرائيلية أفلام مثل (أرض

حــارة) و(طبق فــضـــة) و(من وراء القـضـبـان)، في هذه الأفـلام جـمـيـعـا بلا اســتـثناء، وبـغـض النظر عن تمايز مستوياتها الفنية بتنا نرى - يؤكد شنيتسر - شـخـصـيـة الفلسطيني لا شـخـصـيـة العربي العـمـومـيـة بوصـفـهـا شـخـصـيـة شـرعـيـة صـاحـبـة حـقـوق فـي هذه البلاد، ومـرد هذا التغيير عائد إلى وضـعـيـة التغذية المتبادلة بين الـسـيـاسـة وبين الصناعـة السـينمـائية، وصـولا إلى تأثرهمـا الناتج عن بعضــهـمـا البعض.

ويخلص «شنيتسر» إلى القول إنه رغم أن بعض الأفـلام الإسـرائيليـة ولدواعي السـيـاسـة حـاولت الاقـتـراب من العـربي بطرق مختلفة وموضوعية، إلا أن الحقيقة - يؤكد «شنيتسر» - إن هذه الأفـلام ليست أفضل من سابقاتها. لكن الشيء المؤكد أنه ينطبق على صناع السـينمـا الإسـرائيلية المثل الســائر الذي يقـول «ثيـاب المرء رغم أنفه»!

## أول فيلم

- (قصـة دريفوس) أول عمل سـينمـائي يعرض لقضية اضطهاد اليهود في أوروبا إنتاج عام 1899.

- (الماعـز تبـحث عن الحشـائش) شـريط قصير مدته سبع دقائق تدور قصته حول عائلة يهودية تناضل من أجل سمـاع العالم (حقهـا) في أن تعيش حرة تم إنتـاجه عام 1990.

- (حـيـاة اليـهـود في أرض الميـعـاد) أول فـيلم تم إنتـاجـه على أرض فلسطين عـام 1912 بمساعدة الإمبراطورية العثمانية من إخراج «يعقوب بن دوف».

- (ها هي أرضك) أول فـيلم سـينمـائي ينطق بالعـبـرية تم إنتـاجـه عـام 1932 من إخراج «باروخ أجاداتي».

## مصادر

1 - الحـرب السـينمـائيـة - 141 فـيلمـا إسـرائيليـا في الطريق إلى العـالم، بقلم «سمير فريد» «مجلة المسرح».
2 - الصـهـيـونـيـة تمحـو عـقل العـالم سـينمـائيـا، بقلم «مـحـمـود الكردوسي» «مجلة الفيديو العربي».
3 - التـوسـع في السـينمـا بعـد التـوسـع في الأرض، بقلم «سـامي السـلايموني» «مجلة الكويت».
4 - سينما العدو الصـهيوني، ملف بقلم «عز الدين المناصرة».
5 - اليـهـود في ثلاثة أفـلام، بقلم «رؤوف توفيق» «مجلة الدوحة».
6 - السـينمـا الصـهـيونيـة، بحث كتبـه «سمير فريد».
7 - أسـطورة التكوين، الثـقـافـة الإسـرائيليـة الملفـقـة، كـتـاب للكاتب الفلسطيني «انطوان شلحت» «فصل نشر في مجلة السينما والتاريخ».

# صورة العرب في السينما العالمية

• عبد الرحمن حمادي

ليس المقصود أن نضيف كلاما إلى ركام الكتابات التي ظهرت حتى الآن والتي تتحدث عن الحرب المستمرة التي يمارسها أعداؤنا علينا، ولا أعني هنا حرب القنبلة والمدفع فقط، فهذه أمور ما زالت تجد تطبيقها العملي في أكثر من مكان، بل أعني حرب الصورة والكلمة، وهي حرب أشد فاعلية من مفعول الرصاصة والقذيفة لأنها الحرب التي تشوه وتدعو الآخرين للنظر إلينا والتعامل معنا على أساس هذا التشويه، وها هي ذي الكاميرات تدور وتدور في شركات «الإنتاج السينمائي العالمية، وفي كل يوم تفرّخ أفلاما تتفنن في التهجم على العرب وعلى الإسلام والمسلمين، ولا تتحرّج من اختلاق الأكاذيب وإلصاقها بنا، حتى لكأن جميع شركات الإنتاج العالمية قد تفرّغت لنا ولا هم لها إلا مواصلة حربها الدعائية ضدنا ومن خلال أشرطة تبلغ ميزانياتها أرقاما خيالية..

يفعلون ذلك بنا ونحن صامتون، وإن صادف واعترضنا حاججونا بأنهم لا يصفدون لنا عرقا ولا يسفحون منا دما مع أنهم يعرفون ونعرف بأن أفلامهم أشد إيلاما من عرق يُصفد أو جرح ينزف وإلا ما تكلفوا الملايين ورصدوها لهذه الحرب المستمرة من خلال السينما، والتي تجاوزوها إلى التلفزيون وأقنية البث الفضائية، فصاروا يستأجرون شركات التلفزيون والمحطات الفضائية لتبث أفلامهم، وليضمنوا وصولها إلى أكبر عدد ممكن من المشاهدين !!

ونحن عندما نتحدث عن الحرب الإعلامية الشرسة التي تشن على العرب والمسلمين وتتخذ من السينما إدانتها، فإنما في الحقيقة نتحدث عن حرب قديمة حاول أصحابها تكريس الصورة المشوهة للعرب والمسلمين في الأدب الغربي، ولا أدل على ذلك من الكلمة التي ألقاها (ماريشال بولدوين) رئيس الجمعية الأميركية الكاثوليكية التاريخية في الاجتماع السنوي الثاني للجمعية الذي عقد في عام ١٩٤٢م، فقد قال: «إن الغرب ما عاد ينظر إلى الإسلام باعتباره خطرا على الحضارة» ثم ذكّر بأن العالم أو أجزاء منه على الأقل ظلت تواجه خطر عالم إسلامي معاد لفترة تقرب من الألف سنة تمتد من تاريخ وفاة النبي عام ٦٣٢م حتى انهيار آخر هجوم عثماني أمام فيينا عام ١٦٨٣..»، وهكذا لخص بولدوين مسيرة العداء الهجومي على العرب والمسلمين، وحيث كانت الكتابات الأدبية وسيلة هذا الهجوم، فرسم الأدباء الغربيون صورا فيها الكثير من الإسفاف والخيال والدس على النبي محمد (ص) وعلى العرب والمسلمين، فتم تصويرهم على أنهم أقوام يقضون أيامهم في كراهية السيد المسيح والسخرية منه، وفي تهديم كنائسه، وهم أبناء صانع الشرور، أبناء الشيطان، يكرهون الله ويضعون أنفسهم دائما تحت حماية الشيطان، أما الإسلام فقد تم تصويره على أنه «من اختراع محمد، وهو رئيس هيئة كبيرة من الآلهة الأقل شأنا مثل جوبيتر وجوبين وأفلاطون وفرعون وكاهو..» ومما لا شك فيه أن صورة محمد والمسلمين في الكوميديا الإلهية لدانتي تنسجم مع هذه النظرة، ففي الجحيم «نجد كلا من محمد وعلي ابن عم الرسول (ص) بين ناثري الخلاف والفضائح في موقع عميق من الدائرة التاسعة من دوائر الجحيم».

وإذا كان الأدب الغربي لم يعد الآن يشن هجومه على العرب والمسلمين كما كان في الماضي، فما ذلك إلا لأن السينما حملت أعباء هذه المهمة كاستمرار للمهمة التي كان يقوم بها الأدب طوال قرون، ولكن هذه المرة بشكل أكثر حدة وفاعلية لأن السينما، إن عن طريق الشاشة أو عبر أجهزة التلفزيون تضمن الوصول بأفكارها لأوسع مساحة من الجمهور.

## الريشات الأربع.. نموذجا:

وفي الحقيقة لم تترك السينما الغربية مناسبة أو حدثا يرتبط بالعرب والمسلمين إلا وسارعت إلى احتوائه وتطويعه لأهدافها ومراميها المعادية، وكمثال سنتحدث عن شخصية المهدي كما تناولتها السينما العالمية، ففي عام ١٨٨٣م قام المهدي في السودان بمحاصرة مدينة الخرطوم للاستيلاء عليها وتحريرها من الإنكليز، وفي عام ١٨٨٥ ظهرت على مسارح لندن

مسرحية (الخرطوم)، وفيها ظهر المهدي بصورة مشوهة للإسلام، ومنذ ذلك التاريخ توالت الأعمال الأدبية التي تتناول شخصية المهدي، ومن أهم تلك الأعمال رواية (الريشات الأربع) التي كتبها الكاتب والروائي الإنكليزي (أ. اي. دبلوماسون) في بداية هذا القرن، ومن المؤكد أن هذه الرواية لو لم تحتضنها الصهيونية لكان مصيرها النسيان، فهي عمل أدبي مهلهل، ومع ذلك لا نستطيع تجاهل الأعمال المأخوذة عنها في السينما، ومن أهم هذه الأعمال نذكر:

- فيلم (الريشات الأربع) عام ١٩٢٩، وهو من إنتاج اليهودي دافيد سيلزانبك وإخراج اميرنست شويد شاك ولوثر فيندس (صامت).

- فيلم (شرق السودان) عام ١٩٦٤ من إنتاج اليهودي شارلس شدير.

- فيلم (الريشات الأربع) عام ١٩٧٩ من إنتاج ترايدنت فيلم بالاشتراك مع اليهودي نورمان روسيموف وإخراج دون شارب.

هذه الأفلام وغيرها عن الموضوع ذاته تتحدث عن قصة جندي بريطاني يلتحم في معارك ضارية مع رجال المهدي مؤمنا أنه يؤدي رسالة مقدسة ضد أعداء المسيحية، وجميع هذه الأفلام رغم أنها ظهرت في فترات مختلفة، إلا أنها جميعها كانت مشحونة بانفعال شديد واتخذت من إدانة الثورة المهدية وسيلة تهجم على الإسلام.

يقول المؤرخ السينمائي الإنكليزي جيفري ريتشارد: «في جميع الأفلام المأخوذة عن رواية الريشات الأربع يظهر البطل متفانيا ومضحيا، يحب النظام، يحب البلد الذي يخدم فيه والناس الذين يحكمهم، وقلما يتدخل في العقائد أو التقاليد الوطنية إلا إذا كانت هذه العقائد تستخدم لإثارة الشعب، أما الثوار والقادة الوطنيون فيظهرون أعداء لبني وطنهم، كما أن جميع هذه الأفلام تشير إلى حقيقة ثابتة واحدة، وهي أنه مادام التدخل الأجنبي موجودا فإن الشعوب ستعيش في سعادة غامرة تحت الحكم الأجنبي».

وإذا كانت الروايات التي صدرت عن رواية (الريشات الأربع) عبارة عن لطمات متتالية موجهة لصورة العرب، فهي بالتأكيد أصداء لكل الأهداف التي تبتغيها الصهيونية في تشويه التاريخ العربي والإسلامي، وما اهتمام الصهيونية بالمهدي وحركته إلا بسبب انتساب المهدي إلى الإسلام والعرب، والإشارات التي تصور العرب لا أخلاقيين ومتخلفين حضاريا كثيرة، فعلى سبيل المثال في فيلم (الخرطوم) الذي أنتجوه عام ١٩٦٣ يصورون مذبحة هائلة يقوم بها رجال المهدي ضد الجنود البريطانيين، ومع مناظر الدماء وتقطيع الجثث يوالي رجال المهدي صيغة (الله أكبر)، وعندما تنتهي المجزرة يأتي أحد أعوان المهدي إلى خيمته ليخبره قائلا: «سيدي المهدي المقدس، لقد أحضرنا لك أرواح عشرة آلاف جندي ومعها عشرة آلاف بندقية»، وهنا ينظر المهدي إلى السماء وهو يردد: «يا حبيبي يا رسول الله..» ثم ينظر إلى أعوانه قائلا: «ألم أعدكم بمعجزة من السماء؟ ألم أقل لكم هاجموا ولا تخافوا من الطلقات لأنها ستتحول إلى ماء قبل أن يصل إلى صدوركم؟».

هذا مثال فقط من العمليات الخبيثة في ربط مشاهد الدم والقتل والمجازر بالإسلام، أضف أن معظم هذه الأفلام تم

صنعها بإمكانيات مادية كبيرة، وحشد لها أكبر النجوم الأميركيين والإنكليز أمثال لورنس أوليفيه وشارلتون هستون وأنطوني كوين..، وقد استمر تيار الهجوم على المهدي ومن خلاله على الإسلام، فظهرت أفلام كثيرة لا تختلف بمضامينها وأساليبها عن أفلام «الريشات الأربع» ومن هذه الأفلام نذكر «ونستون الصغير» عام ١٩٧٢م من إخراج ريتشارد روتنبورون» وفيه تصوير لمرحلة شباب الزعيم ونستون تشرشل عندما كان مراسلا حربيا مع الجيش البريطاني في حرب الترنسفال بجنوب أفريقيا، وفي معركة أم درمان أيام عبد الله التعايشي الذي جعل نفسه الوارث لدعوة المهدي.

## لورانس

وإذا كانت شخصية المهدي قد تحولت إلى وسيلة تهجم بيد صانعي السينما العالمية على العرب والمسلمين، فإن شخصية (لورانس) تحولت بدورها إلى أداة أخرى لمواصلة هذا التهجم من جهة، وتزييف التاريخ الإسلامي من جهة أخرى، وكذلك نسب الإنجازات التاريخية العربية والإسلامية إلى الغرب.

من هذه الأفلام نذكر مثلا فيلم (لورانس العرب) عام ١٩٦٢م من إنتاج سام سبيجل وإخراج ديفيدلين، وفي الفيلم تظهر عدة شخصيات عربية حقيقية مثل الأمير فيصل (لعب دوره الممثل أليك جينس) وعواد بن تايه (قام بدوره أنطوني كوين)، وطوال الفيلم نحن مع المشاهد التي تمجد لورانس، وفي المقابل نشاهد تصوير العرب على أنهم جهلة وخدم وعبيد وشحاذون، يقتل بعضهم بعضا ولا يقدمون الطعام لضيوفهم إلا لقاء ثمن، ولا يعرفون ما تعنيه الحرية والاستقلال والكرامة، وكما هي العادة في هذه الأفلام فإن مشاهد الدم والقتل التي ينفذها العرب مرتبطة دائما بصيحات (الله أكبر) !! ولا شك في أن اهتمام المنتج اليهودي سام سبيجل، والمخرج اليهودي أيضا دافيدلين بتقديم قصة حياة لورانس في بلاد العرب في فيلم ضخم كان من منطلق رغبتهما في تمجيد الذين مهدوا لاستعمار الشرق الأوسط وخلق وطن قومي لليهود، ولعل كلمات حاييم وايزمن في كتابه (التجربة والخطأ) تعكس هذه الحقيقة عندما يقول: «إنني أود أن أعبر عن شكري وتقديري للخدمات الجليلة التي أسداها لنا الكولونيل لورانس، لقد كان رأيه أن العالم العربي سيجني كثيرا من الوطن القومي اليهودي في فلسطين..».

وفي الواقع فإن فيلم (لورانس العرب) يدور حول هذه الكلمات لحاييم وايزمن، فيحاول الإيحاء بأن في مقدمة الفوائد التي سيجنيها العرب من الوطن القومي اليهودي خروجهم من تخلفهم، في حين لا يتحدث الفيلم إلا بإشارات سريعة عابرة عن الثورة مؤكدا أن المعارك الضارية التي خاضها العرب ضد الأتراك لم تكن بهدف الثورة، بل بقصد النهب والسلب، ووجود لورانس هو الذي حول هذه المعارك لصالح الثورة، فعواد بن تايه يظهر في الفيلم كقاطع طريق مأجور استطاع لورانس أن يستأجره مع جيشه للمشاركة في الحرب ضد الأتراك، بل أكثر من ذلك، أقنعه لورانس بصعوبة شديدة أن يغير مهنته من قاطع طريق إلى محارب مأجور!! وعندما ينتصر جيشه بقيادة لورانس يكتفي بسرقة بعض

الجنود الأتراك وسرقة ساعة حائط ثم يعود هو وجيشه إلى خيامهم وكأن المعركة كانت بالنسبة له عملية سطو وقطع طرق لا أكثر!!

والشريف علي، وهو الشخصية التي مثلها عمر الشريف، لا يختلف طوال مشاهد الفيلم في جوهره عن الشخصيات العربية الأخرى، فهو يترك أحد أعوانه يموت لضيق الوقت لإنقاذه، ولكن لورانس يعود بمفرده ويحاول إنقاذه، وهو لا يتأخر عن خوض معركة شرسة ضد عواد بن تايه لأن الأخير قد أخذ قليلا من الماء من بئره، وطبعا يتدخل لورانس ويوقف العراك، بل إن علي بن تايه والشريف علي يتحولان إلى مادة مثيرة للتندر عندما يختلفان في اجتماع البرلمان العربي حول كيفية إدارة تليفونات دمشق بعد احتلالها، واختلافهما ناجم عن عدم فهمهما لهذه الأجهزة الحديثة، في الوقت الذي نرى فيه إعرابيا يدخل إلى البرلمان وهو يتهادى فوق جمل!!

على هذا النمط يمضي الفيلم في تشويه كل ما هو عربي ومسلم، إنه باختصار فيلم ضخم، ولكن ضخامته موجهة توجيها مباشرا للتهجم على العرب والمسلمين وتمجيد الغرب والصهيونية.

### أفلام عن شمال أفريقيا:

ولأن التيار المعادي للعرب والمسلمين ثابت في السينما العالمية، فمن السذاجة أن نعتقد بأن هذه السينما قد عبرت عن حسن نية في تعاملها مع القضايا التي عرضتها في أفلامها عن أحداث العديد من دول شمال أفريقيا، ونذكر منها «قلعة ساجان» عام ١٩٨٣، و«الرجال الجدد» عام ١٩٣٦، وفيلم «الكولونيل دي كورثا» عام ١٩٣٧.. وكلها أفلام صنعت بميزانيات ضخمة وإمكانيات هائلة، وكلها أيضا تجاهلت زعماء النضال العربي والإسلامي أمثال عبد القادر الجزائري والأمير عبد الكريم الخطابي وعمر المختار.. في حين كان القاسم المشترك في جميع هذه الأفلام هو تصوير العرب بالبدائية والبطش والغدر وغيرها، وخاصة الأفلام التي هدفت إلى إحياء أحداث الحرب العالمية الثانية في منطقة شمال أفريقيا، إذ تتجاهل هذه الأفلام دوما الدور العربي في هذه الحرب، في حين نراها تتحدث عن (الأدوار) التي لعبها اليهود، ففي فيلم (طبرق) من إخراج آرثر هيلد، نرى اليهود المناهضين للنازية يهاجمون المواقع النازية في شمال أفريقيا، وفي فيلم (باتون) لفرانكلين شافنر، نراهم يساهمون بفاعلية في تحرير شمال أفريقيا وفرنسا من النازيين، بينما العرب في هذه الأفلام ينحازون لمن يدفع لهم أكثر، ولمن يؤمن لهم النساء الشقراوات!!

وإذا خاننا النظر بشيء من التفصيل إلى أهم هذه الأفلام، وهو فيلم (باتون) الحائز على جائزة أوسكار أحسن فيلم لعام ١٩٧٠م وست جوائز أخرى، وجدناه يعتمد على سيرة حياة الجنرال الأميركي جورج باتون ودوره ضد الألمان في شمال أفريقيا، ومع أن شافنر أكد أنه يريد تقديم فيلم واقعي بعيدا عن بهرجات هيوليود، إلا أننا كنا أمام فيلم لا واقعي في تمجيده لليهود وتغييبه للدور العربي، فمن المعروف أن الجيش المغربي أثبت كفاءة في كثير من أعنف المعارك التي خاضها الحلفاء ضد الألمان في

شمال أفريقيا، بيد أن شافنر شوه هذه الكفاءة وجعلها تتلاشى أمام بطولات اليهود، فلا يظهر العرب في الفيلم إلا بدوا لا هم لهم إلا النوم أو الهرب عند شعورهم بأي خطر، وبخبث مقصود من شافنر نرى الجنود الأميركيين وهم يخرجون مخمورين من البيوت العربية التي تحولت إلى بيوت دعارة، بينما الرجال العرب يتراكضون بعد كل معركة للتفتيش بين الأسرى عن نساء!!

هكذا أظهر الفيلم العرب، بينما أظهر بطولات اليهود، ففي أحد أهم مشاهد الفيلم نرى مقبرة الجنود الحلفاء الذين قتلوا في معركة مع الألمان، ونجد نجمة داوود ترتفع عاليا فوق شواهد القبور بنسبة تكاد تفوق الصلبان التي ارتفعت على شواهد القبور الأخرى، ولا ينسى شافنر أن يضع شخصية يهودية لها ثقلها بين الأحداث، فتأتي شخصية الكولونيل الأميركي اليهودي تشارلز كرومان في الإطار المرسوم لها، بحيث أضيفت عليها كل ملامح الثقة والقدرة على التصرف.

وتتدخل اليد الصهيونية عند تجسيد أحداث الجزائر في السينما العالمية، فيكشف فيلم مثل (معركة الجزائر) لليهودي الإيطالي (جيللو بونتيكورفو) عن العلاقة الوثيقة بين الأهداف الصهيونية وكيفية الالتفاف حول القضايا العربية لتشويهها أمام المشاهد في العالم، وبحيث أن الفيلم ربط بين صورة قاطع الطريق والمجاهد الجزائري، وأوصى بأن جميع من حملوا السلاح ضد الفرنسيين كانوا من قطاع الطرق والمجرمين والقتلة واللصوص الذين كانوا يمارسون الجرائم ببرودة أعصاب، ثم يتجهون للمساجد لأداء الصلاة!!

## وتستمر المجزرة:

إن ما ذكرناه ما هو إلا جانب يسير من المجزرة السينمائية المستمرة بحق المسلمين والعرب، وهو جزء مما تمارسه السينما الغربية ككل، وهي سينما لم يعد الشك واردا حول خضوعها للصهيونية خضوعا كاملا، وبحيث نجحت هذه السينما في طبع صورة زائفة مشوهة، في ذهن الإنسان الغربي والأميركي عن الإنسان العربي والمسلم، صورة لعب بها الخيال والأهواء، وبحيث أن الأميركي عندما يسمع كلمة (عربي) أو (مسلم) يتبادر إلى ذهنه أنه عدو لأميركا والغرب والمسيح، أو أنه الإنسان المخادع والمخدوع.. إلى آخر ما هنالك من صفات تجرد صاحبها من صفاته الإنسانية، وتجعله عالة على العالم، وتحرص على الخلاص منه. إننا بالتأكيد لا نستطيع الحديث عن فيلم أو مجموعة أفلام عابرة، تم إنتاجها مصادفة عن العرب والمسلمين، بل يجب أن نتحدث عن مجموعة كبيرة تشكل سيلا لا ينتهي من هذه الأفلام التي يتقصدون من خلالها التصوير العنصري للعرب والمسلمين، وفي هذا التصوير تظهر النساء العربيات راقصات لا يجدن سوى هز البطن، أو يظهرن محجبات يرتدين العباءات السوداء والأثواب الفضفاضة، أما الرجال فيظهرون معتمرين الكوفيات، يرتدون العباءات ثم يضعون فوق عيونهم النظارات السوداء الملونة إمعانا في الأناقة، يركبون الجمال، ولا هم لهم إلا خطف النساء الأوروبيات، خلفهم آبار النفط وبين أيديهم تلال المال، فإذا انتقلت السينما بعد ذلك للحديث عن الصفات التي تتحلى بها هذه الشخصيات، نراها

تضفي على الذكور منهم صفات الخسة والتفاهة والجبن والبدائية والجهل والنزعة إلى الشر والثراء الفاحش، أما النساء فهن دائما شهوانيات أو من الراقصات اللاتي لا عمل لهن إلا هز الوسط أو ممن يمتهن الدعارة، أو إرهابيات، أو محجبات لا يتقن إلا السير خلف أزواجهن كذيول لهم، وحتى نحيط بجوانب هذه الصورة العدائية العنصرية سنحاول استقراءها من بعض الأفلام المعادية للعرب وللمسلمين.

## القط الطائر:

فيلم من إنتاج شركة متروغولدن ماير، وهو موجه للأطفال والناشئة، بيد أنه بتقنياته وطرافته وإبهاره يجعل الكبار قبل الصغار يتسابقون لمشاهدته، وهو يتحدث عن قط صغير يأتي من كوكب بعيد، كل سكانه من القطط الذكية، وهذا القط يملك قوة خارقة في السيطرة على الأشياء عن طريق سوار معلق حول عنقه ومن خلال سلسلة أحداث جذابة يسعى عالم أميركي للاستفادة من السوار بعد أن يقيم علاقة صداقة مع القط، وهدف العالم هو أن يحل معادلة علمية لإنهاء مشكلة المجاعات في العالم الثالث، ولكن فجأة تظهر عصابة عربية خطيرة وتحاول السيطرة على القلادة لتسيطر من خلالها على العالم، وهذه العصابة تلبس اللباس التقليدي وتتسلح بالسيوف المعقوفة، ويتخاطب أفرادها بالأسماء العربية مثل: أحمد - جعفر - يوسف.. وليؤدي الفيلم دوره في التشويه يجعل مقر رئيس العصابة في أحد المساجد، حيث كثيرا ما نراه يقطع جلسات المجون والخمر والحريم التي يقيمها في هذا المسجد ليؤدي الصلاة عندما يسمع صوت الأذان، وهكذا يعلن الفيلم أن الأماكن الإسلامية هي أمكنة للشر الموجه نحو العالم ولا بد من تهديمها تماما كما يحدث في نهاية الفيلم عندما ينهار المسجد فوق العصابة.

## المنطاد:

فيلم من إنتاج شركة متروغولدن ماير أيضا وكانت عدة سفارات عربية وإسلامية قد تقدمت باحتجاجات للحكومة الرومانية عندما تم عرضه في التلفزيون الروماني عام ١٩٨١، حتى أن وزير الثقافة الروماني آنذاك اضطر للظهور على شاشة التلفزيون الروماني وقدم شبه اعتذار، وأعلن أن الفيلم تم سحبه وإتلافه من أرشيف التلفزيون الروماني، ولم يفعل الوزير الروماني ذلك إلا لحرجه من الضجة التي أثارها الفيلم وتجاوزه كل الحدود في التهجم على العرب والمسلمين.

يتحدث الفيلم عن رحلة علمية لعلماء أميركيين بواسطة منطاد ومعهم عالمة شقراء جميلة وفي رحلتهم يتعرضون لعطل في المنطاد فيقعون في أسر جماعة من المتوحشين آكلة لحوم البشر في أفريقيا، بيد أنهم ينجحون في الهرب بمنطادهم وقدهم الأفارقة بطهيهم وأكلهم ثم يصل بهم منطادهم إلى صحراء شاسعة، ويحلق فوق مدينة إسلامية ترتفع فيها المآذن بكثرة، معظم منازلها من الخيام، وفي شوارعها الترابية القذرة تسرح الجمال، وإذ يرى سكانها المنطاد يظنونه شيطانا سماويا، فيخرجون إما راكضين أو يخرون ساجدين، ويهرع المؤذنون للمآذن

يكبرون ويبتهلون إلى الله كي يصد عنهم هذا الشيطان!!

ويهبط العلماء بمنطادهم ليتزودوا بالمؤونة من هذه المدينة العربية، وما أن يطمئن سكانها إلى أن هؤلاء الهابطين من السماء هم بشر مثلهم حتى يقودوهم إلى أميرهم في قصره الكبير، حيث نرى الأمير محاطا بالحريم ورجال الدين الإسلامي، يقرأ القرآن ويرتكب الفواحش بوقت واحد - هكذا يعلن الفيلم - وما أن تقع عيناه على العالمة الأميركية الشقراء حتى يسيل لعابه ويقرر اغتصابها وضمها إلى حريمه، ولكن تدور معارك يجابه فيها العلماء سكان المدينة وينجحون في النهاية بإنقاذ زميلتهم الشقراء والهرب بالمنطاد.

إنه فيلم مملوء بالحقد على كل ما هو مسلم وعربي، ولا يوفر لقطة إلا ويكرسها لتشويه العرب والمسلمين مصورا إياهم أسوأ من آكلة لحوم البشر المتوحشين، وخلافا لما عهدناه من هذا النوع من الأفلام، لا ينتهي الفيلم بتدمير المدينة المسلمة، بل يتركها وأصوات الآذان ترتفع منها وذلك في عملية إقناع ناجحة للمشاهد بأن المسلمين خطر قائم ومستمر، ويجب أن تتكاتف الجهود لإزالتهم مع العرب من الوجود.

## نحو السماء

فيلم من إنتاج شركة تريمارك، يتفنن في تصوير العرب بأسوأ الصور، وهو من إخراج فريتنر كيرسج، ومن بطولة أنتوني ميشيل هيل، وميشال بارت، وديبورا ماريامور، وميشال جيرار، وبراين هالي، وليندن أشبي وغيرهم من نجوم السينما العالمية، وقد جرى تصوير الفيلم داخل إسرائيل.

يتخيل الفيلم سقوط طائرة أميركية حربية فوق أرض دولة عربية لا يسميها الفيلم، ولكن يوضح «إنها مكان ما في الشرق الأوسط»، وكانت الطائرة تقل طيارا عسكريا محترفا ونجما سينمائيا أميركيا على متنها ليتدرب على دور سيؤديه في السينما.

يتيه الأميركيان في الصحراء حيث نرى الطيار العسكري يبدي حذرا كي لا يراه العرب لأنهم على حد قوله لصديقه الممثل «يعيشون على تعذيب الناس وقتلهم» لكن الممثل يرفض هذا التحذير لأنه صديق لجميع البشر، بيد أنهما عندما يقعان بأيدي البدو تتأكد مقولة الطيار، إذ يقوم البدو ببيعهما لرئيس الدولة العربية والذي يستغل شهرة الممثل الأميركي ويجبره على الوقوف أمام كاميرا التلفزيون في بث مباشر كي يطلب من العالم محاربة الولايات المتحدة الأميركية، لكن الممثل عندما يبدأ البث التلفزيوني يعلن بغضب: «إنني أخاطب العالم وأناشده كي يمسح هذه المنطقة من الخارطة الأرضية..» ونتيجة لهذا يقرر الزعيم العربي إعدامهما، ولكن في آخر لحظة ينقذهما تصارع العرب فيما بينهم، إذ يهجم البدو على معسكر الزعيم العربي ليستولوا على كميات من التبغ يعتقدون أنها موجودة فيه، ولتبدأ المعركة عربية - عربية مدمرة وعنيفة، يحرر خلالها الأميركيان نفسيهما ويستوليان على طائرة حربية عربية يدمران بها معسكر العرب.

إنه فيلم آخر لا يوفر شيئا من التشهير والتهجم على العرب إلا ويستعمله مقدما من خلاله رسالة للعالم بأن العرب والمسلمين يشكلون الخطر الرئيسي على

هذا العالم مع أنهم لا يجيدون سوى التقاتل مع بعضهم البعض.

## عبور العالم

ويدخل التشهير بالعرب في موجة أفلام الخيال العلمي كما رأينا في فيلم (القط الطائر) وكما في فيلم (عبور العوالم) من إنتاج شركة تريمارك أيضا، والتي يبدو أنها تخصصت في إنتاج أفلام تتهجم وتتهجم علينا، والفيلم عن رجال شريرين يأتون من كوكب آخر وهدفهم الاستيلاء على سيف يملكه أحد أبناء الأرض حيث بواسطة هذا السيف يطمحون إلى تدمير الأرض وكواكب أخرى، وعلى كوكب الأرض يجدون أتباعهم الذين هم العرب حيث يظهرون بألبستهم التقليدية وسيوفهم وخيولهم، ويلاحقون معهم صاحب السيف، وليرسخ الفيلم مقولة أن الشر لا يتمثل إلا بالعرب.

## أشانتي

من إنتاج شركة كولومبيا وإخراج ريتشارد فليسجر، ويقوم بالبطولة ميشال كايم، وبيترا وستيموف، وكابيير بيدي، وبيفرلي جونسون إلى جانب عمر الشريف وريكس هاريسون وويليام هولدن، وكغيره من الأفلام، وعبر الإمكانيات الضخمة التي تم تنفيذه بها يتفنن الفيلم بالدس والتشويه على العرب والمسلمين مصورا إياهم هذه المرة تجار الرقيق في العصر الحديث.

تبدأ الأحداث مع تلك العصابة العربية المسلمة التي يقودها (سليمان) وهي تمارس خطف النساء والأطفال من إحدى الدول الأفريقية المتخلفة وتسوقهم إلى إحدى الدول العربية، وفي غمرة خطفهم يخطفون الجميلة السمراء (أشانتي) والتي يتبين أنها طبيبة تابعة للأمم المتحدة وتعمل مع زوجها الإنكليزي في هذه الدولة الأفريقية، وبدلا من أن يشكل ذلك عامل قلق لرئيس العصابة عندما يكتشفه نراه يصرخ لأن ذلك سيزيد سعرها في سوق النخاسة، وتبدأ رحلة سوق المخطوفين عبر الدول الأفريقية والعربية، وفي ظروف قاسية يتفنن فيها سليمان ورجاله بتعذيب المخطوفين واغتصاب الأطفال، في حين يلاحقهم زوج أشانتي مستعينا بعربي يلاحق بدوره سليمان وعصابته طلبا للثأر كون سليمان هذا خطف له زوجته وأولاده وباعهم في أسواق النخاسة العربية، وطوال عملية الملاحقة نرى القبائل العربية التي مازالت تتعامل بنظام الرق والخطف واسترقاق الآخرين، ولتنتهي الملاحق بإحدى المدن العربية في دول المغرب العربي حيث يحتشد العرب في سوق النخاسة يتفرجون على الغلمان الأفارقة، ويسيل لعابهم وهم يزايدون على شرائهم.

أما أشانتي فيتم بيعها لأمير عربي (يقوم بدوره عمر الشريف) لا ليستمتع بها هو، بل ليقدمها لوالده الحاكم المريض والممنوع عن ممارسة الجنس بسبب ضعف قلبه، ويساوم الأمير أشانتي كي تغوي والده بجسدها الفاتن مما سيعجل بموته ليرث الأمير مملكته، وطبعا ينتهي الفيلم بهجوم الطبيب الإنكليزي على اليخت الفاخر للأمير العربي وإنقاذ زوجته، وليبقى الفيلم وتدا متينا في قناعة المشاهد بأن العرب هم نخاسون وقتلة ولوطيون، وأن المدينة العربية ما هي إلا أسواق نخاسة يُباع فيها

المخطوفـــون من الأمم الأخـــرى على يد العرب.

## أكاذيب حقيقية!

هذا الفيلم أشـهر من أن نتحدث عنه، فما زالت الضجة التي أثارها مستمرة حيث وقعت مظاهرات احتجاجية في بعض المدن الأوروبية والأميركية التي عرض فيها الفيلم قامت بها الجاليات العربية والإسلامية، ولم تكن المظاهرات فقط بسبب الكم الهائل من التشـهير بالعروبة والإسلام عبر الفيلم، فهناك مئات الأفلام المشابهة، بل لأن الفيلم جاء خطابا مباشرا في تشهيره، وتناول التاريخ الإسلامي، ولأنه من بطولة النجم العالمي الشهير أرنولد شوارزينغر، إذ يكفي أن يوضع اسم أرنولد على أفيش أي فيلم حتى يحقق هذا الفيلم أعلى الإيرادات وأقصى النجاح، فهذا النجم الذي يتقاضى أغلى أجر في تاريخ السينما يشكل المثل الأعلى في قناعة المشاهدين في العالم، والطريف أن أرنولد عندما سمع بأنباء المظاهرات الاحتجاجية ضده، ظهر في مؤتمر صحفي وأعلن أنه عندما قبل تمثيل الفيلم لم يكن يعرف أن هناك قوما في العالم اسمهم العرب، لهذا هو يعتذر إن كان قد أساء لهم!!

بالطبع لم يعتذر شوارزينفر من العرب بهدف الاعتذار، إذ تبين أن المؤتمر الصحفي لم يكن إلا دعاية أخرى للفيلم رتبها المنتجون، والذين سرّتهم المظاهرات الاحتجاجية التي قامت بها الجاليات العربية ضد الفيلم لأنها كانت دعاية مجانية أخرى، ويكفي أن نذكر بأن الفيلم استعاد كامل تكاليف إنتاجه بعد أسبوعين من عرضه في الولايات المتحدة الأميركية وبعض دول أوروبا، ولنا أن نتصور ضخامة عدد الذين شاهدوه حتى الآن.

فيلم (أكاذيب حقيقية) يستقي موضوعه من هامش حرب الخليج حيث رجل الاستخبارات الطيب يلاحق عصابة عربية اختطفت زوجته وطفلته بعد أن استولت على صواريخ أميركية مدمرة، وهي - أي العصابة - تهدد بتدمير المدن الأميركية إن لم ينسحب الجيش الأميركي من منطقة الخليج العربي، وبعد سلسلة من البطولات الفردية الخارقة التي يقوم بها أرنولد تنتهي العصابة، ولكن بعد أن يستنفذ الفيلم كل ما لديه من تشويهات لصورة العرب والمسلمين وتاريخهم الديني.

## جوانب الصورة:

لقد عرضت سلسلة طويلة جدا لنماذج من الأفلام المعادية للعرب والمسلمين، ولأوضح أن هذه الأفلام وغيرها تركز على تشكيل مواصفات للعربي والمسلم لا تتغير في معظم الأفلام ويمكن تلخيصها بما يلي:

١ - الثراء الفاحش: مثلا، هناك ستة أفلام شهيرة تمثل العربي الفاحش الثراء الذي يتدخل في أمور لا تعنيه، ويحاول عن طريق ثرائه السيطرة على العالم، وهذه الأفلام هي: جوهرة على النيل - بروتوكول - الدفاع الأفضل - بوليرو - صحارى - القذيفة، كما جرى التأكيد على هذه الصورة وترسيخها في فيلمين تلفزيونيين أخرجا عام ١٩٨٥ هما: تحت الحصار - طيران الرهائن.

٢ - الإنسان الداعر: الذي يعمل على إفساد السياسات الحكيمة للدولة

الغربية، ففي فيلم (بروتوكول) مثلا تتمكن البطلة (جولدي هون) من إحباط مؤامرة لاغتيال أحد الحكام العرب، وكنوع من المكافأة يخطفها رجال الشيخ لتكون زوجة له، ويتم تهديدها بأنها إن لم تقبل بمشيئة الشيخ فإنه لن يسمح لأميركا ببناء قاعدة عسكرية، وهكذا نرى الحاكم العربي يحاول التلاعب والتدخل في سياسة الولايات المتحدة الأميركية في سبيل نيل ما يريد، وكالعادة، يتم إنقاذ البطلة من براثن الشيخ، وعندما تظهر على شاشة التلفزيون الأميركي لتحكي قصتها للمشاهدين مع المسلمين والعرب تقول: «إن أمن وسلامة بلادنا يتعرضان للخطر على يد هؤلاء المسلمين».

## الإنسان الشهواني

لا تعزل السينما الغربية صورة العربي والمسلم عن الشهوانية للمرأة، فهو (زير نساء) ولا يتوانى عن فعل أي شيء ليشبع شهوانيته، وهو ضعيف أمام المرأة، خاصة الأوروبية، وهذا الجانب نراه حتى في الأفلام التي ادعت الحيادية كما هو الحال في فيلم (عملية ميونيخ) من بطولة الثنائي بود سبنسر وترانس هيل، فقد عرض الفيلم في جميع الأقطار العربية تقريبا وفي إسرائيل كفيلم تحدث بحيادية عن عملية ميونيخ الشهيرة، ولكن الحقيقة هي أن الدس استمر على العرب طوال الفيلم بشكل قد لا ندركه نحن العرب، ولكن يدركه المشاهد الغربي الذي هيأته السينما ليرسم صورة مسبقة عن العربي، صورة الشبق الذي لا يستطيع التخلي عن ضعفه أمام الأنثى الشقراء، فقائد العملية العربي حينما يفشلون بالتفاوض معه، يرسلون له مضيفة شقراء، وسرعان ما يلين لها ويكاد يستسلم للمطالب التي تنقلها، وليعلن الفيلم مرة أخرى أن العربي أضعف من أن يقاوم سحر امرأة شقراء أوروبية، ولو على حساب مبادئه. والأمثلة كثيرة، وأسماء أفلام من هذا النوع تحتاج إلى قوائم طويلة، بل الأسوأ أن صورة العربي والمسلم الشبق الجنسي تصبح أكثرا تأثير في ذهنية المشاهد الأوروبي عندما تطبعه عاجزا جنسيا، مثل فيلم (بولير)، وفيه يعجز الشيخ عن إشباع نزوات أمرأة غنية شابة، مع ذلك يقوم بخطفها، وفي فيلم (جوهرة النيل) تقوم البطلة (الممثلة كاثلين تيرنر) بزيارة أحد الملوك العرب لتدون تاريخه، بيد أنها سرعان ما تكتشف أنها وقعت في الفخ وأصبحت أسيرة في يد الملك العربي، والذي سرعان ما تكتشف أنه عاجز جنسيا.

٤ - الإنسان السطحي: حيث يظهر العرب والمسلمون في هذه الأفلام هامشيين، يؤمنون بالخرافات، مضحكين بتصرفاتهم للعقل كما في فيلم (صحارى) الذي أنتج في عام ١٩٨٤م وكما في فيلم (القذيفة) بجزئيه، الأول الذي أنتج عام ١٩٨١، والثاني الذي أنتج عام ١٩٨٤، ففي الفيلم نرى في البداية الملك فلافل (يقوم بدوره ريكاردو مونتالبان) وهو يقوم بتوبيخ ابنه الذي يحمل اسم - العبد بن فلافل - (يقوم بالدور جيمي فار)، ونفهم من سياق الكلام أن الابن قد خسر سباق (القذيفة) للسيارات، ونسمع الأب يصرخ في وجه ابنه قائلا: «يا ابن أبشع زوجاتي، إليك الملايين فاذهب إلى أميركا ولتفز في السباق)، ثم تتوالى المشاهد والمواقف

الخبيثة المغرضة، مثلا يقول الملك فلافل: «لقد جاء الله إلي في إحدى الليالي وأمرني أن أوزع ثروتي على الناس فخذ هذه النقود واشتر لنفسك مخزن ملابس..» فيدمدم الابن بإحدى الأغنيات الغربية ثم يقول لأبيه: لقد أحببت هذه الأغنية فاشتريت الشركة التي سجلتها، كل ما دفعته هو ٤٨ مليون دولار».

٥ ـ الإنسان والشيطان: أي صورة العربي الذي يقتل ويضرب دون رحمة، وهي صورة تقحم نفسها في العديد من الأفلام التي لا علاقة لها بالعرب من قريب أو بعيد، إذ لا بأس من جملة أو مشهد قصير يحقر العرب، ففي فيلم (شيطان) الذي أنتج عام ١٩٨٤ نرى (جورج بيرنر) وهو يؤدي دور الشيطان ثم يفتخر بأن أحد زعماء العرب هو من أتباعه، وفي فيلم (حريق سانت إلمو) الذي أنتج عام ١٩٨٥ نشاهد حكاية عن مجموعة خريجي الجامعة، وفي أحد المشاهد تتصل إحدى الفتيات بصديقها لينقذها من براثن بعض العرب الذين احتجزوها في أحد الفنادق وأرغموها على تعاطي المخدرات.

هذه الأمثلة وغيرها توضح أن العرب يقحمون بشكل عرضي بين المناظر، ويتم تصويرهم على أنهم من ذوي الميول الجنسية الشاذة، وممن يروجون المخدرات.

٦ ـ الخطر القادم: في المحصلة، الإنسان العربي والمسلم كما تقدمه هذه السينما يشكل خطرا على العالم، ولتترسخ هذه الفكرة كثرث الأفلام التي تصور العرب وهم يحاولون امتلاك القنبلة النووية لتدمير العالم، ففي فيلم (عودة المستقبل) الذي أنتج عام ١٩٨٥، نرى إرهابيين عربيين يقومان بشراء قطع الغيار للعبة فليبرز، وباعتقادهما أنها سوف تساعدهما على صناعة قنبلة نووية.

٧ ـ الخبيث: أما صورة العربي والمسلم الخبيث فنراها في فيلم (شرلوك الصغير) مثلا، وهو من إنتاج عام ١٩٨٥، وفيه نرى البطل الشرير الخبيث الذي هو من أب مصري وأم إنكليزية، ويتزعم مجموعة من المتعصبين الذين يريدون الانتقام للدمار الذي لحق بقرية مصرية، لذا فإنهم يقتلون الناس ببنادق النفخ التي تسبب الهلوسة، ومع أن أفراد هذه المجموعة هم من أبناء الشارع الإنكليزي، إلا أنهم يرتدون الملابس الفرعونية والعربية ويقومون بتعذيب الشابات الإنكليزيات وقتلهن داخل أحد الهياكل المصرية القديمة، وهم يبدون للمتفرجين بأنهم من العرب، كما يرينا الفيلم حانة يرجع عهدها إلى القرن التاسع عشر يديرها بعض العرب، وفي هذه الخمارة السيئة السمعة، نرى امرأة بدينة تؤدي رقصة هز البطن على مرأى من رجال مسلحين بالبنادق والخناجر.

## والقائمة طويلة:

والقائمة لا تنتهي طبعا، بل نجد أنفسنا عاجزين عن استعراضها، ولكن كأمثلة نذكر بعض الأفلام التي حققت إيرادات عالية عند عرضها في الولايات المتحدة الأميركية وأوروبا، ومنها:

● نحو الليل: إنتاج عام ١٩٨٥، ويعرض مجموعة من قطاع الطرق المسلمين وهم يمارسون القتل لحساب زعيمهم (عمر بريزي).

● فيلم (الحياة والموت في لوس أنجلوس) ـ إنتاج عام ١٩٨٦، ويحكي عن

محاولة أحد الشبان العرب بقتل الرئيس الأميركي ريغان.

● فيلم (السائق الخاص) - إنتاج عام ١٩٨٨، وفيه نرى إحدى النساء (كيسي ميدوز) تعمل سائقة وتقوم بحماية الركاب من أي أذى يلحق بهم، ولكنها تسمح لأحد اللصوص بخداع شخص عربي والسخرية منه، وحيث يقوم هذا اللص المحتال بتوجيه الإهانات للعربي الذي لا يبدي أية ردة فعل، فالمهم أن يظهر بمظهر المتحضر أمام السائقة حتى بعد سرقة كل نقوده.

والقائمة كما قلنا طويلة، وما زالت الكاميرات تدور وتتفنن في تفريخ المزيد من الأشرطة عن العرب والمسلمين وبالاتجاه العدائي الذي ذكرناه.

## أفلام من داخل إسرائيل:

وقبل أن نسأل: لماذا يفعلون ذلك بناء، يحسن أن نشير إلى أن قسما لا بأس به من هذه الأفلام تم تصويره داخل إسرائيل، وإن كان قد حمل توقيع شركات إنتاج أجنبية، من هذه الأفلام نذكر (النسر الحديدي) الذي أنتج عام ١٩٨٦ وجرى تصويره في إسرائيل، وقد بلغ دخل شباك التذاكر (١٢) مليون دولار في الأسبوعين الأوليين من بدء عرضه، ويحكي عن طائرتين أميركيتين تسقطان فوق أرض عربية تحمل اسم دولة وهمية (الكرم) ويستغل الدكتاتور العربي الذي يحكم الدولة هذا الحادث ليحاول إرغام الولايات المتحدة الأميركية على رفع الحظر التجاري المفروض على بلاده، وتجري محاكمة الطيار الأميركي ويحكم عليه بالإعدام شنقا، وعلى هذا النمط يمضي الفيلم فلا يترك دسا على العرب إلا ويفرغه معمقا بمهارة شديدة مشاعر العداء للعروبة والإسلام، مدعما الصورة الذهنية للعربي المتوحش الذي يكره الأميركيين.

وكلنا يذكر (الدفاع الأفضل) الذي جرى تصويره في إسرائيل، وفيلم (صحارى) الذي تم تصويره في إسرائيل عام ١٩٨٤، وفيه يبدو العرب على صورة قبائل متوحشة همجية يلاحقون إحدى الجميلات (بروك شيلدز)، وبما أنها كانت إحدى المشاركات في سباق السيارات الكبير الذي يجري في مراكش، فنحن نراها دوما وكأنها تهرب من مطاردة العرب والمسلمين والذين يقتلون بعضهم بعضا.

وفيلم (خلف الجدران) الذي حاز على لقب أحسن فيلم لعام ١٩٨٤، هو فيلم أنتجه في إسرائيل الإسرائيليون، وقامت بتوزيعه في الولايات المتحدة شركة (وارنر)، وفيلم (قارعة الطبل الصغير) عام ١٩٨٤، وهذه الأفلام وغيرها تحمل الرسائل نفسها السابقة للأفلام التي ذكرناها، وهي شحن المشاهد الغربي بكل مشاعر العداء للعرب والمسلمين، ومن الواضح أن هذه الناحية، أي جذب الشركات الكبيرة لتصوير أفلامها داخل إسرائيل، هي إحدى جوانب الاهتمام الإسرائيلي بصناعة السينما العالمية والسيطرة عليها وتسخيرها كسلاح فعال ضد العرب والمسلمين، فمركز الفيلم الإسرائيلي، وهو الهيئة الرسمية المشرفة على صناعة السينما في إسرائيل لا يمل من طرح البرامج المتجددة والمغرية للقروض والإعفاءات لجذب رؤوس الأموال الأجنبية للمشاركة في صناعة الفيلم الإسرائيلي أو التصوير داخل إسرائيل، ومن هذه التسهيلات تقديم

قروض لكل شركة أجنبية تصور أفلامها في إسرائيل، والقرض في حدود ٥٠٪ من حجم ميزانية الفيلم، وبفائدة ٤٪، ويسدد القرض بعد عام.

وهكذا تجتذب صناعة السينما الإسرائيلية الشباب الذي يحلم بالسينما، وكذلك الشركات الإنتاجية الصغيرة لمواصلة عملها، والثمن هو أفلام دعائية لإسرائيل ومعادية للعرب والمسلمين، والنتيجة إفراز سينما نشطة تتسم بإيديولوجية صهيونية كاملة تماماً، وبغطرسة عنصرية لا مثيل لها، ولكي نوضح هذه النقطة نذكر أن الإنتاج الصهيوني خلال عام ١٩٧٠ بلغ ٢٣ شريطا من إنتاج أجنبي تم تصويرها داخل إسرائيل، و٢٤ شريطا من إنتاج مشترك، و٨ أشرطة صهيونية محلية، وفي عام ١٩٧١ بلغ عدد الأشرطة ٣١ شريطا من إنتاج أجنبي و٣٧ شريطا من إنتاج مشترك و٢٧ مع شركات ألمانية وأميركية وفرنسية.

## السيطرة الصهيونية:

أترانا بذلك نجد أنفسنا أمام حديث آخر ذي شجون يضاف إلى حديثنا السابق، وهو حديث السيطرة الصهيونية على السينما العالمية والاهتمام الكبير الذي تبديه إسرائيل للسينما وصناعتها باعتبارها سلاحا فعالا ضد العرب والإسلام، وفي الوقت الذي لا يملك فيه العرب أي شبر في مساحة هذا الصراع الإعلامي الهام؟!

وفي الواقع فإن اهتمام الصهيونية بالسينما قديم جدا، منذ عام ١٨٩٩ عندما أخرج جورج ميليس أول فيم يتعرض لقضية اضطهاد اليهود في أوروبا، ثم تلاه فيلم (الماعز تبحث عن الحشائش) عام ١٩٠٠، وهو فيلم قصير مدته سبع دقائق، وتدور قصته حول أسرة يهودية تصل إلى فلسطين، وهكذا ولدت السينما الصهيونية في أوروبا متطابقة مع قدرات مؤتمر بازل الذي نادى باستثارة عطف الأوروبيين على اليهود والتعاطف مع الدين اليهودي، وبالتالي لجأت الأفلام الصهيونية إلى مسألة الدين بعد عام ١٩٠٠، ففي عام ١٩٠١ أخرج درديناند زيكا فيلم (الابن العاق) ثم فيلم (شمشون ودليلة)، وقامت شركة فيتاجراف الأميركية بإنتاج حشد من الأفلام المستوحاة من بعض قصص العهد القديم مثل (ابنة يفتاح) و(سالومي) و(قضاء سليمان)، ثم توجت ذلك كله بفيلم عن حياة النبي موسى (عليه السلام) عام ١٩١٠، وفي عام ١٩١٣ ظهر فيلم ضخم هو (جوديت من بوتليا) أخرجه (دافيد صريفت) وأعقبه بفيلم (مولد أمه)، وقد اعتبر الفيلمان من أول الأفلام العنصرية المعادية علنا للعروبة والإسلام.

هكذا بدأت السينما الصهيونية، وتابعت مهمتها بعد وعد بلفور، ففي عام ٩١٧ ظهر فيلم (ابن الأرض) ويحكي عن (كفاح !!) اليهود ضد البريطانيين والعرب في أرض فلسطين، ثم ظهرت عدة أفلام مثل (الفرقة اليهودية) عام ١٩٢٣ من إخراج يعقوب بن دوف، وفيلم (أودد) عام ١٩٣٨ لناتان أكسلورد، و(ها هي أرضك) عام ١٩٣٩ لباروخ أجاداتي.. وأفلام أخرى، وكلها عكست انتباه الصهيونية للسينما كسلاح إعلامي فعال، وقد زاد هذا الاهتمام بعد قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ حيث تم تأسيس مركزين للإنتاج السينمائي الإسرائيلي،

يرتبط أحدهما مباشرة بمكتب رئيس الوزراء، والثاني يرتبط بوزير الخارجية ومهمته (جمع ونشر الأفلام الإسرائيلية في العالم، وكسب ود وإقامة علاقة متينة مع شركات الإنتاج العالمية..».

وقد بلغت ميزانية المركز في عام ١٩٥٧ مليون دولار، وهو مبلغ ضخم جدا قياسا لذلك الوقت، ويشير إلى أن الصهيونية اعتبرت السينما سلاحا موازيا في أهميته للسلاح الناري بأنواعه، ومن خلال هذا الاهتمام استطاعت الصهيونية السيطرة على شركات الإنتاج الأميركية والأوروبية، ومن خلال هذه الشركات أنتجت أشرطة معادية للعرب ومؤيدة لإسرائيل مثل :(الوصايا العشر) لسيسيل دي ميل و(الإنجيل) و(بن هور) و(الخروج).. وأخضع المال الصهيوني كل نجوم السينما الكبار مثل شارلتون هستون وإدوار. ج. روبنسون، وكيرج دوجلاس، ومترانك سيناترا، وإليزابيت تايلور لنفوذه.

ولم تكتف الصهيونية بذلك، بل اختارت بعض ممثلات صهيونيات لكي تجعل منهن نجمات عالميات مثل: داليا ليفي، وحيا حراريت.. كما استطاع رأس المال الصهيوني أن يوسع دائرة سيطرته إلى السينما الأوروبية، وهكذا صارت الصهيونية هي المسيطرة فعليا على السينما العالمية، وكان من المنطقي في ظل هذه السيطرة أن تدور الكاميرات لتفرّخ أفلامها بما يرضي الصهيونية، وأول هذا الإرضاء التفنن في شتيمة العرب وتشويه صورتهم والتهجم على دينهم الحنيف، وفي المقابل تمجيد الصهيونية وإسرائيل.

وفي الواقع، فإن الحديث عن السيطرة الصهيونية على السينما وصناعتها في العالم حديث يطول، ولكن ما نلخصه بأن الصهيونية تحركت وما زالت تتحرك بذكاء شديد في هذا المجال، وهي الآن صاحبة النفوذ الأقوى في المجالات المتعلقة بصناعة السينما في العالم، ولنفوذها تخضع الشركات الإنتاجية والنجوم والمخرجون الكبار، ومن ضمن ما نجحت الصهيونية فيه عبر سيطرتها على صناعة السينما أنها حرّضت المشاهد الغربي والأميركي على العرب والمسلمين، وبعثت ذلك لكره القديم الذي كان موجودا في كتابات الأدباء الغربيين نحو العرب والإسلام، وإلى حد جعل جيفري سانت جون معلق شبكة (سي. بي. إس) يقول: «من المحزن أننا أصبحنا الآن ننظر إلى العرب بالطريقة نفسها التي كان ينظر فيها العالم الغربي إلى اليهودي قبل قرن من الزمان.. لقد أصبح العربي صورة طبق الأصل عن ذلك اليهودي، وإن تقديم صورة مكررة في الغرب كرجل شرير أمر يروعنا ويذهلنا إلى حد التفجع مما وصل إليه هذا التعصب الأعمى، بل والعنصرية الرهيبة ضدهم، فالصورة النمطية التي تتكرر عن شعب معين تسلب هذا الشعب صفاته الإنسانية وتجعله يبدو للمشاهدين كأنه مجموعة من الأفراد الذين يحملون الصفات نفسها والطبيعة الشريرة، وإن تقديم صورة العربي بهذه النمطية يمهد الطريق لممارسة الإبادة الجماعية ضدهم».

### وماذا فعلنا؟!

للأسف، لا نستطيع الحديث عن أي شيء فعله العرب والمسلمون لمجابهة

الحرب التي تشن عليهم عبر السينما، فإذا كانت السينما الصهيونية قد واكبت الفكر الصهيوني منذ نشوئه ودعمت مراحل قيام الكيان الإسرائيلي وجندت نفسها لتشويه صورة العرب والمسلمين بما يخدم الأفكار الصهيونية، فإن السينما العربية لم تتحرك، ومنذ نكبة عام ١٩٤٨ لم تنتج مصر على طول ربع قرن سوى ثلاثة أفلام روائية عن قضية فلسطين، وهي (فتاة من فلسطين) إخراج محمود ذو الفقار عام ١٩٤٨ و(أرض السلام) لكمال الشيخ عام ١٩٥٧ و(جريمة في الحي الهادىء) لحسام الدين مصطفى عام ١٩٦٦، ونقول السينما المصرية على اعتبار أنها أكثر البلدان العربية عراقة في صناعة السينما، ومع ذلك كانت هذه الأفلام رديئة فنيا وغير واضحة وغير واعية للتطور السياسي للقضية الفلسطينية.

ومقابل كل ما حققته الصهيونية في مجال الدعاية عبر السينما وعبر إنتاجها الذاتي لإسرائيل والإنتاج السينمائي الأجنبي في العالم كله، والذي ظل خادما لأهدافها، يصدمنا ما قدمته السينما العربية عن القضية الفلسطينية من أفلام، على الأقل بالنسبة للصعيد المحلي من أوائل الثلاثينيات حتى عام ١٩٦٧، فما قدمته السينما العربية يبلغ ٣٦ فيلما روائيا ووثائقيا، ومعظم هذه الأفلام لم يستطع النفاذ إلى السوق الخارجية بسبب سذاجته والروح التجارية والسرعة التي تم تنفيذه بها، وعدم احترام المشاهد ووعيه.

إن العرب والمسلمين لهم ثقلهم الآن في العالم، وآن الأوان كي يتحركوا باتجاه إيجاد ثقل لهم في السينما العالمية، ثقل يرد على الحملة المعادية ويوضح للعالم حقائق وجودنا الحضاري، وإذا كان الأمر يحتاج إلى خطوات تبدو الآن بعيدة المنال، فإن العرب والمسلمين يملكون تنفيذ الخطوة الأولى من خلال إنتاج أفلام تاريخية ودينية، فهذه الأفلام المستوحاة من تاريخ العروبة والإسلام ستكون ردا بليغا على حملة التشويه، والسلاح نفسه الذي يستعملونه ضدنا.

نقول ذلك ونحن نرى أفلام الدول العربية والإسلامية قد أصبحت غارقة في الأفلام العاطفية التي تبعد الإنسان عن قيم العروبة والإسلام، بل إن أغلب الدول العربية والإسلامية لم تقم حتى الآن بإخراج فيلم إسلامي على المستوى المطلوب باستثناء فيلمي «الرسالة» و«عمر المختار» لمصطفى العقاد، وهذا ليس بالمعقول، فنحن بحاجة إلى أفلام تستجيب لرغبات الجمهور من جهة، وتوضح للعالم تراثنا وتاريخنا من جهة أخرى.

إن ما نملكه الآن من الأفلام الدينية قليل جدا، ولا يكاد يذكر مثل أفلام: صلاح الدين الأيوبي - ظهور الإسلام - واسلاماه - الشيماء - فجر الإسلام - وعلى الرغم من افتقاد معظم هذه الأفلام للتكامل الفني، فإنها كثيرا ما أحدثت هزات في قلوب المسلمين حيث عرضت عليهم، وكمثال نذكر أنه عندما تم عرض (واسلاماه) في الفليبين وأندونيسيا، كان يحقق تظاهرات جماهيرية حاشدة، وفي كل المشاهد التي كان المسلمون يحققون فيها الانتصارات أثناء عرض الفيلم كان يُسمع هدير المتفرجين وهتافاتهم الصادرة من القلب، وعند انتهاء كل عرض كان المتفرجون يخرجون إلى الشوارع في جماعات وهم يرددون: الله أكبر. من هنا نقول إن مسؤولية الأفلام

الإسلامية تقع بالدرجة الأولى على عاتق الحكومات الإسلامية، وليس على الأفراد لأن نوعية هذه الأفلام تحتاج إلى ميزانيات ضخمة وإلى جهد في المتابعة والتنفيذ والرؤى، وتحتاج أيضا إلى أناس على درجة من الكفاءة الفنية العالية.

وبعد:

لقد رأينا بعضا يسيرا من جوانب حملتهم السينمائية الإعلامية الشرسة علينا وعلى ديننا، ومن الواضح أن هذه الحملة لا حدود لها يمكن أن تتوقف عندها، لذلك صار من الواجب أن نتحرك ونرد على حملتهم بأسلحتهم نفسها، والمطلوب كثير وكثير من تحركنا، ولكن الأهم هو أن نبدأ التحرك بالخطوة الأولى.

## المصادر:

× يقتضي الإنصاف مني أن أتوجه بالشكر لقسم رقابة السينما وأشرطة الفيديو في مديرية الثقافة بمدينة حلب - سورية لتوفيره سبل مشاهدة قسم كبير من الأفلام التي ورد ذكرها في هذه المقالة عبر عروض خاصة.


١ - أحمد رأفت بهجت - مقالات سينمائية في مجلة الكويت خلال أعوام مختلفة.

٢ - محمد عصفور - صورة الإسلام والمسلمين في الأدب الغربي - مجلة عالم الفكر - العدد - ١ - الكويت - ١٩٨٤.

٣ - جاك شاهين - الفيلم الأميركي واللاسامية الجديدة ضد العرب - مجلة العربي - العدد ٣٥٦ - الكويت - ١٩٨٨.

٤ - جاك شاهين - العربي كما تراه هوليوود - مجلة العربي - العدد ٢٥٣ - الكويت - ١٩٨٨.

٥ - عبد الرحمن حمادي - وأفلام الأطفال أيضا - مجلة العربي - العدد ٦٣٤ - الكويت ١٩٨٩.

٦ - حسان أبو غنيمة - فلسطين والعين السينمائية - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٨١.

٧- مصطفى درويش - فلسطين ولغة السينما - مجلة الكاتب - عدد أيار - القاهرة - ١٩٧٣.

٨ - عدنان مدانات - بحث السينما - منشورات دار القدس - بيروت - ١٩٧٥.

٩ - عز الدين المناصرة، السينما الصهيونية ودورها التخريبي - كراس أصدره النادي السينمائي الطلابي في جامعة حلب لمجموع مقالات نشرها المناصرة في مجلة (الثقافة العربية).

١٠ - عبد الله السعدي - لماذا اختفى الفيلم الإسلامي - مجلة الدوحة - أغسطس - ١٩٨١.

١١ - سمير فريد - السينما في الإعلام الصهيوني - مجلة العربي - ٢ ٤١ - الكويت - ١٩٩٣.



# قراءة مقارنة بين الأدب والسينما

• محمود قاسم

**مثل كل فنون السينما العالمية، فان شكل الابداع السينمائي قد تغير تماما عندما استند المبدعون الى الآداب المكتوبة، فان السينما المصرية قد غيرت تماما من شكلها، ومن هويتها عندما انتهت الى الابداع المصري.**

ومن المعروف أن هذه السينما قد عددت مصادرها التي تستوحي منها قصصها، منها على سبيل المثال الآداب، والسينما العالمية، والتحقيقات الصحفية، وقصص التراث، ولكن هناك هوية خاصة للافلام المصرية المستوحاة من روايات ونصوص أدبية، ليس فقط فيما يتعلق بشكل النص، ولكن أيضا بشكل الإبداع نفسه، فالأدباء الذين عملوا بالسينما، وعلى رأسهم نجيب محفوظ، قد استفادوا من التقنية السينمائية في كتابة رواياتهم. وحذا الآخرون حذوهم، مع التأكيد بأن أغلب المبدعين المصريين قد تعاملوا مع السينما، واقتبست أعمالهم في افلام، تتباين درجات أهميتها.

وقد ولد ذلك تأثيرا متبادلا بين

الطرفين، السينما والأدب، مما يعكس أهمية الكتابة عن هذه العلاقة وهي ليست بكتابة جديدة، حيث سبق للكثير من النقاد الاشارة إليها في مقالاتهم عن الافلام المستوحاة من نصوص أدبية، كما وقف عندها بعض النقاد في كتب قليلة للغاية، أو في دراسات كشفت أن الكثير من هؤلاء النقاد لم يقرأوا كافة النصوص الادبية التي تحولت الى أفلام، وانهم وقفوا عند محطات بعينها لافلام لها أهميتها، سواء كنصوص روائية، أو سينمائية.

ومن الصعب دراسة هذه العلاقة في صفحات محدودة. باعتبار اننا أمام كم غزير من الأعمال الفنية، وان الباحث في هذه العلاقة لابد أن يجد نفسه أمام حتمية المقارنة بين الفيلم والنص الادبي المأخوذ عنه، مهما كان منهج الدراسة الذي يختاره. فطالما أننا أمام مصدر رئيسي للفيلم، فلابد من مقارنته بالفيلم. أو الافلام المأخوذة عنه. فلاشك أن هناك سببا، أو عدة اسباب، قد دفعت بالمخرج، أو كاتب السيناريو الى الرجوع الى هذا المصدر دون غيره. وفي كل الأحيان فان النص السينمائي يتغير بدرجات مختلفة عن المصدر الأدبي، مما يدفع بالسؤال عن سبب التغير الذي لحق بالنص، وهي مسألة تختلف في كل نص، وأيضا بالنسبة للكاتب، والمخرج، حيث نسمع في بعض الاحيان على ألسنة البعض أن هذه الرؤية خاصة للنص، وكثيرا ما تأتي هذه الرؤية على الأدب، وتدفع بطرح سؤال من طراز، اذا كانت لك رواية فلماذا اعتمدت على رؤى الاخرين، وقمت بتحويرها..؟

وقد لا يكون مجالنا هنا أن نناقش هذه الظاهرة بالتفصيل، لكن لاشك أن على الباحث أن يطرح المسألة للبحث، سواء فيما يتعلق بعناصر الحدوتة التي يعتمد عليها الفيلم، والنص الأدبي، أو الاشخاص الاساسيين والثانويين. وهو ما سيلاحظه القارىء في هذه الدراسة.

ملمح تاريخي:

بالنظر الى قائمة الافلام المستوحاة من نصوص أدبية، نجد أن هناك سنوات ازدهار بعينها، وأن هناك تلازما واضحا بين ازدهار الادب والسينما في تلك السنوات، ففي الربع قرن الأول من عمر هذه السينما، لم يتم انتاج سوى خمسة عشر فيلماً بين عامي 1927و1952. وذلك من بين 666 فيلما باعتبار ان فيلم «آثار على الرمال» المأخوذ عن رواية ليوسف السباعي عام 1954 هو أول فيلم مأخوذ عن رواية يتم انتاجة بعد مرور ربع قرن على بداية صناعة السينما المصرية، وأيضا بعد قيام ثورة يوليو التي ازدهرت في سنواتها عملية اقتباس الادب المصري الى افلام، أي في الخمسينات والستينات، والتي تقلصت بشكل واضح عقب وفاة عبد الناصر عما كان يحدث إبانها.

ويعكس هذا الامر مدى انفصام العلاقة بين الادب والسينما في تلك السنوات، باعتبار أن الكثير من الروايات المصرية التي كتبت في الثلاثينات والاربعينات قد حولت إلى افلام في سنوات لاحقة مثل اعمال طه حسين، ويحيى حقي، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وأيضا بعض أعمال يوسف السباعي، واحسان عبد القدوس، وبالنظر الى الروايات المأخوذ عنها هذا العدد القليل من الافلام، فسوف نكشف أن رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل قد حولت الى فيلمين، ولولا تحمس محمد كريم لها ما عرفت طريقها الى الشاشة. وهو المخرج الذي تحمس لنصوص أخرى مثل «رصاصة في القلب» لتوفيق الحكيم. و«الحب لا يموت» وهي قصة قصيرة

لابراهيم المصري.

كان كريم هو أول من قدم رواية مصرية للسينما عام 1930 في الفيلم الصامت «زينب» والمنشورة باسم «فلاح مصري» ثم عاد عام 1952 لاخراجها ناطقة، وذلك باعتبار أننا أمام موضوع مأساوي يستهويه عشاق السينما، ومصير زينب العاشقة في نهاية الرواية، والفيلمين أشبه بمصائر نساء كثيرات في الابداع العالمي، أحببن، ومتن على فراش العشق. مثل مرجريت جوتييه، وجولييت شكسبير، ومرجريت فاوست جوته، وغيرهن.

اما بقية الافلام المأخوذة عن روايات في هذه الفترة فالنصوص شبه مجهولة في تاريخ الأدب المصري. مثل «حياة الظلام» لمحمود كامل، و«رابحة» لمحمود تيمور، و«ايام شبابي» لصالح جودت المعروف كشاعر أكثر منه كروائي، والغريب أن الروايات الثلاث المشهورة التي تم اقتباسها في عامي 1950، 1951 قد تم تغيير عناوينها سينمائيا دون سبب ظاهر، ورغم جاذبية هذه العناوين أدبيا، مثل فيلم «أخلاق للبيع» المأخوذ عن رواية «أرض النفاق» ليوسف السباعي، والذي تم تحويله الى فيلم بنفس عنوان الرواية بعد ذلك بثمانية عشر عاما، ثم تغير عنوان رواية «لقيطة» لمحمد عبد الحليم عبد الله الى «ليلة غرام» ويتحول عنوان كتاب «الوعد الحق» لطه حسين الى «ظهور الاسلام» وسوف نلاحظ هذه الظاهرة في فيلم آخر للسباعي كان هو بداية التعارف الحقيقي مع الادب هو «آثار على الرمال» المأخوذ عن رواية «فديتك ياليلى».

كان هذا الفيلم هو بداية رحلة الانتباه الى أن الروائيين المصريين يكتبون قصصا تناسب السينما، وفي العام التالي مباشرة تم تحويل «أني راحلة» لنفس الكاتب إلى فليم . وقام إحسان عبد القدوس بتأريخ الثورة في فيلم «الله معنا» الذي لم يستوحه من أدبه المكتوب. وقد نبه هذا الفيلم الى أن قصصه المنشورة تناسب السينما المصرية، فتم التهافت على تحويل رواياته الى أفلام، وبعد «أين عمري» لأحمد ضياء الدين عام 1956 دخل صلاح ابو سيف في مرحلته الرومانسية الشهيرة، وباهتمامه الملحوظ بقصص احسان عبد القدوس في افلام من طراز «الوسادة الخالية» و«لا أنام»، و«الطريق المسدود» و«أنا حرة» كما عكف عز الدين ذو الفقار على روايات السباعي الرومانسية من طراز «رد قلبي» و«بين الاطلال»، وفي تلك الفترة كان نجيب محفوظ يكتفي بكتابة سيناريوهات أفلام تدور أحداثها في الاحياء الشعبية سواء لصلاح أبو سيف، الذي كان أول من علمه حرفة السيناريو ، أو لغيره مثل نيازي مصطفى، وعاطف سالم.

ومن المعروف أن محفوظ قد كتب السيناريو، في هذه الفترة لافلام زملائه من الادباء، مثل «الطريق المسدود» و«أنا حرة» لعبد القدوس. ولم يتم تحويل أول رواية له الى الشاشة سوى «بداية ونهاية» عام 1960 وفي عام 1963 تم تحويل روايته «اللص والكلاب» التي كانت قد صدرت قبل ذلك التاريخ بفترة قصيرة. ولعل ذلك يرجع الى أنها تتحدث عن حياة سفاح قصته أشبه بقصة رجل تحدثت عنه الصحف مطولا في تلك الفترة هو محمود أمين سليمان.

وكان نجاح هذا الفيلم سببا في التدفق الشديد على قصص الكاتب وتحويلها الى أفلام.

واذا كان احسان عبد القدوس هو الكاتب الاكثر اقتباسا لاعماله في النصف الثاني من الخمسينات، فان محفوظ هو

الكاتب الذي انكبت على اعماله السينما المصرية طوال الستينات. وقد حدث ذلك مع رواياته الجديدة في تلك الآونة مثل «الطريق» ثم اعماله التي كتبها قبل الثورة مثل «زقاق المدق»، والثلاثية. و«خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة».

ويحسب لهذه الفترة أن السينمائيين قد اهتموا بالادباء الجدد، أو الشباب، والذين سرعان ما تعاملت السينما معهم، مثل يوسف ادريس (مولود عام 1927)، وفتحي غانم، ومصطفى محمود، وعبد الله الطوخي، كما فتش السينمائيون في الدفاتر القديمة لكل من يحيى حقي، وتوفيق الحكيم، وطه حسين.

واذا كانت السينما قد انتجت هذا العدد القليل من النصوص الادبية في الربع قرن الاول من عمرها. فانها في السنوات الخمس الأخيرة من الخمسينات قد اقتبست من الأدب خمسة وعشرين فيلما يعد أغلبها علامة مميزة في تاريخ هذه السينما مثل «دعاء الكروان» لطه حسين، و«رد قلبي» ليوسف السباعي، و«بداية ونهاية» لنجيب محفوظ. وقد شهدت السينما نشاطا آخر مكثفا للأدباء المعروفين، حيث عكفوا على كتابة سيناريوهات لأفلام أخرى غير مأخوذة عن نصوص أدبية. وكان منهم نجيب محفوظ، واحسان عبد القدوس والشرقاوي.

وشهدت فترة الستينات ازدهارا ملحوظا في عدد الافلام المقتبسة من الآدب المصري، ونوعيتها، وتنوعها، فطوال هذا العقد تم الرجوع الى 84 نصا أدبيا تم إخراجها في 81 فيلما، باعتبار أن هناك ثلاثة افلام تضم تسع قصص قصيرة وهي: «ثلاثة لصوص»، و«ثلاث قصص»، و«3 نساء». وقد غلب الاعتماد على ابداع احسان عبد القدوس، ومحفوظ، والسباعي، ومحمد عبد الحليم عبد الله، كما تم اقتباس قصص وروايات لادباء شباب مثل فتحي غانم – آنذاك – فوزية مهران، ومجيد طوبيا.

وفي هذه السنوات بدا أن هناك أدبا ما يصلح للسينما دون غيره وان ما يكتبه ادباء آخرون قد فشل عند تحويله الى الشاشة، فبينما كثر التهافت على الاسماء التي ذكرناها عقب نجاح رواياتها في السينما فان حظ أعمال كل من محمود تيمور وعلى الجارم وسعد مكاوي سينمائيا كان أقل، ولذلك لم يتم التعامل مع ادابهم بعد ذلك الا في اضيق الحدود. وسوف نرى أن طه حسين الذي نجحت روايته «دعاء الكروان» سينمائيا قد فشل نفس المخرج بركات في أن يصنع فيلما جذابا للناس في «الحب الضائع».

ومادمنا نؤرخ لموضوعنا بالعقود، فان تواجد نفس الاسماء في السبعينات لم ينحصر، حيث ظل كل من محفوظ وعبد القدوس في صدارة من يستعان بأعمالهم لتحويلها الى افلام. والقائمة هنا أطول تضم ثلاثة وتسعين مصدراً أدبيا تم الرجوع اليها في 92 فيلما باعتبار أن هناك قصتين من فيلم «صور ممنوعة» مأخوذتين عن أصل أدبي «وفي هذا العقد توقف التعامل تماما مع ابداع فتحي غانم، وحدث اهتمام بمؤلفات صالح موسى. وبرزت ظاهرة تحول بعض مؤلفات كتاب صحفيين الى أفلام بصرف النظر عن قيمتها الادبية مثل موسى صبرى، وصالح جودت، وعدلي فيهم، وزينب صادق.

كما شهدت سنوات السبعينات اشتغال الادباء الشباب آنذاك بكتابة السيناريوهات، ومنهم مجيد طوبيا، وعلى سالم. وكالعادة فان الافلام المأخوذة عن مصادر أدبية مصرية كانت

هي الاكثر أهمية في هذه الحقبة، منها على سبيل المثال: «الارض» لعبد الرحمن الشرقاوي، و«السراب» و«حب تحت المطر» و«ثرثرة فوق النيل» وغيرها لنجيب محفوظ، و«ليل وقضبان» لنجيب الكيلاني، و«حمام الملاطيلى» لاسماعيل ولي الدين، والذي ستتجه اليه السينما كلية في الثمانينات، و«النداهة» و«قاع المدينة» ليوسف ادريس، و«السقامات» ليوسف السباعي.

ومن سمات هذه المرحلة أن المخرجين الشباب والذين ارادوا أن يثبتوا كفاءة، قد تصدوا لاخراج روايات أدبية مثل حسين كمال الذي بدأ في الستينات مع «المستحيل» للدكتور مصطفى محمود، ثم قدم «شيء من الخوف» في نهاية العقد وفي السبعينات أخرج نصوصا ادبية لكل من السباعي، وثروت اباظة. ومحفوظ. واحسان عبد القدوس. وقدم انور الشناوي مغامرته الاولى في «السراب» ثم فشلت كل مغامراته السينمائية التالية، بما فيها المأخوذ عن نصوص ادبية.

وقد أكدت سينما الثمانينات أنه غالبا ما تتم الاستعانة بأعمال الكاتب، وهو على قيد الحياة، فبعد رحيل محمد عبد الحليم عبد الله لم تلتفت السينما الى أعماله، وحدث هذا في الثمانينات مع يوسف السباعي، وعبد الحميد جودة السحار، وسوف يحدث هذا مع احسان عبد القدوس في التسعينات. وهو الذي غمر هذا العقد بالعديد من قصصه ذوات العناوين الغريبة.

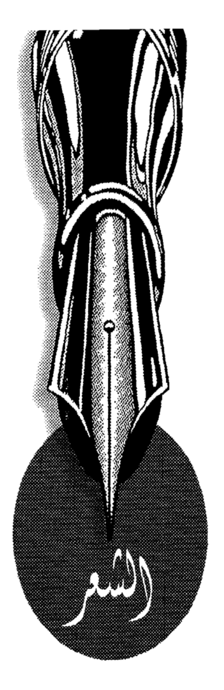
وفي الثمانينات لم يقل الاهتمام بأعمال نجيب محفوظ، بل تحولت أعماله الى مثل «الحرافيش»، و«أولاد حارتنا» و«الشيطان يعظ» الى كم كثيف من الافلام، حيث اقتبس من «الحراقيش» وحدها ستة افلام، وفي هذا العقد تم اكتشاف مناطق القاهرة الخلفية التي كتب عنها اسماعيل ولى الدين، فراحت الافلام المأخوذة عن قصصه الى هذه الأماكن، رغم عدم وجود أي علاقة مقارنة بين قصة الفيلم، والنص الأدبي الذي كتبه المؤلف، فانتقلت القصص من «الباطنية» الى «السلخانة» و«اسوار المدابح» و«بيت القاضي» و«الاقمر» و«حارة برجوان» و«درب الرهبة» وغيرها من الاماكن.

وفي هذا العقد بدا هناك انفصال بين الاجيال الجديدة في الكتاب وبين السينما. والتفت كبار كتّاب السيناريو الى نص ادبي، واثنين على الاكثر ليكون صالحا سينمائيا عند سكينة فؤاد، وإقبال بركة، ويحيى الطاهر عبد الله وجمال الغيطاني.

وقد انعكس هذا الانكماش على الافلام التي تم انتاجها في النصف الاول من التسعينات فبينما توقف نجيب محفوظ عن التعامل مع السينما عقب فيلم «نور العيون»، فان الكاتبين اللذين تم الالتفات اليهما أكثر من مرة (مرتان فقط حتى الان) هما خيري شلبي، ويوسف القعيد.

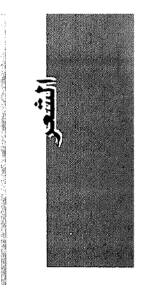
وفي المقابل، ظهر كاتب السيناريو الذي يعتمد على فكرة أصلية ليس لها مصدر أدبي وفي السينما الآن مخرجون لم يقتربوا قط من أي نصوص ادبية مصرية مثل محمد خان، وخيرى بشارة صاحب فيلم «الطوق والاسورة».

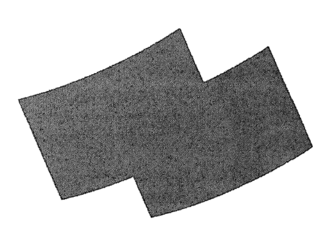
ومن هذا الملمح التاريخي نلاحظ أن السينما اتجهت في المقام الاول الى الرواية، ثم القصة القصيرة، فالمسرحية، وإذا كانت هذه السينما قد كررت تجربة الـ REMAKE كثيرا في أفلام مقتبسة عن نصوص ادبية وسينمائية عالمية، فان الروايات المصرية التي تكرر اخراجها في السينما قليلة، وهي «زينب»، و«ارض النفاق»، «وبين الاطلال»، و«الطريق» و«اللص والكلاب».





| | |
|---|---|
| ■ أوراق الأرق | عبدالرحمن بو علي |
| ■ سماء الشاعرة | محمد وحيد علي |
| ■ أغنية الرحيل / المجيء | حسني التهامي |



# أوراق الأرق

عبد الرحمن بو علي/ المغرب

«آه يا امتلاء الصيف
لقد كنت لي صافيا»
ايف بونفوا

## ورقة الوهم

أخيرا..
وصلت إلى شاطىء آخر
كشتاء تأخر بضع دقائق
عن موعد في الطريق،
أخيرا..
أتاك زمان وليل وفاكهة
ثم أقبل دهر يحث الخطى نحو
آخر باص،
كأي فتى أثخنته الجراح وهذا
الطريق،
أخيرا.. يعرش نخلك في مملكات
الفيافي،
فيخدعك الوهم
متشحا ببياض النهار،
ويخدعك الطقس والموت
والجلنار،
وأخيرا..

بدأت ترى في الجبال،
تصاوير من أوغلوا في الزحام،
فكان لك الصمت وهما
يميل إلى غيمة في السما
أو يمجد هذا الرخام،
أخيرا..
وحيدا.. وحيدا تنام.

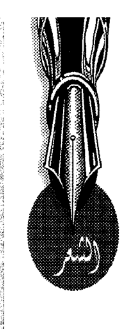
## ورقة الإصرار

ستمشي إلى حتفك المستحيل،
كأي سماء مرصعة بالنجوم،
أو كأي قرى ذاهبات إلى حتفها،
ستمشي إذن
نحو منتزه عامر بالفيافي،
وبالموت هذا الذي يستديم،
ستمشي إذن
والذي لم يكن غير وجه.. حطام،
طوحت به ريح الأنين
فارتقى في الذرى شامخا لا يلين

## ورقة الحنين

العنادل مرت على شرفتي مرة في الصباح،
فصحت بها: يا عنادل هذا الصباح،
يا ندوب الجراح،
خذي وردة المستحيل،
وابعثيها إلى وطن الياسمين،
فأنا لم أزل أحتفي به كل حين.
العنادل مرت على شرفتي مرة في المساء،
فصحت بها: يا عنادل هذا المساء،
خذي وردتي في الرياح،
وانشريها على صخرة
بين «وجدة» والعاصمة،
وامنحيني جناحا..
كي أرمم هذي الجراح..
مرة ثانية.

صلالة: أكتوبر ٩٦




# سماء الشاعرة

• شعر: محمد وحيد علي

غيمة
وفراشة وجد
وضوء نحيل
وماء..
ودمي عابق بالصباحات
من آخر القاع
أهفو الى وردة
في السماء!..

* * *

يا مدى في الكلام البهي
وأحلامنا..
يا مرايا من الضوء والماء،
من يجمع الآن أصواتنا،
وتغريدة في دمانا؟!..
وكيف سنطلق أحلامنا كالعصافير
مزهوة
دون أن تنتهي مزقا؟!..
من سيطلقني نجمة
ويعيد دمي حبقا؟!..
من يطيرني للطفولة
كي أعرف العشب والطيبين

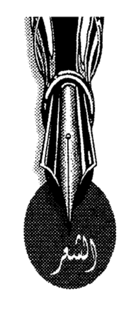
وسر الضياء؟!..

* * *

يا مدى امرأة،
قلبها بجع الشمس
لوّن أشواقنا بالشفق..
يا سماء ترف بأطيافها
وتعانق صبح الحبق..
ها تنام على زغب العشب
برقا
وفجرا،
حمائم ترسل أزهارها
ثم تغرق في مائها كالسحابة
يا زهرة اللوز في نبضها،
ورحيق أصابعها
يا شهيق الصباح البهي
يمجد هذا الغرق!!..

* * *

ها تخبئ أسرارها في الينابيع
تجـرحـهـا في المسـاء شـمـوس
أنوثتها..
ها تحط على الراحتين بأقمارها
وتنورني بحضوراتها..
ها أعد خواتم أعراسها
أفتح الروح فجرا رحيبا لأسرارها
وأصـيـح: دمي طافح بالطيـور
وتغريدها..
وأصيح ـ إذا أظلمت ـ:
أنت أنوارنا
فادخلي في دمي نسمة
واسطعي سوسنا!!..




# أغنية الرحيل/المجيء

## «في رثاء الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور»

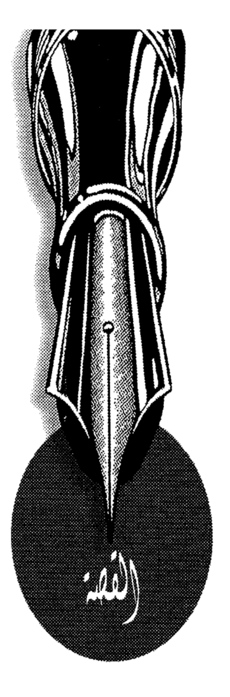
• حسني التهامي/ مصر

أجيئكَ
في ليلة ماطرةْ..
وأسألُ عنك الفراشَ المسافرَ
في فسحةٍ من مساءاتنا
فتجلو بعينيهِ
آخرُ عبراته الحائرةْ
أطوفُ ببيتكَ
طوف العذارى
وحزني أخفقتُ أن أكسره
هنالكَ ألقاك
شمسا تهدهدُ في فجرِ أحلامنا
خيوطا لظلٍ
غدا وارفا
وشيخا بسبحتِه في فجاج الدروبِ
هنا واقفا
ومستغربا
تكلمْ.
تكلمت للعارفينَ
وللشاردين
وللموت، للعشق يا سيدَ العاشقينْ
على رُوحكَ الموت قد هفهفا
فروحي تئنُ

وقلبي يحنُ
وجرحي «يا غائبا لا يغيبُ»
بدا نازفا
إذ الآن أبحرُ في الذاكرة

×××

أكـاد أشـوفك يا راحـلا... للمـجيء
المقيم
تسامر أوراقك الساهراتِ
تغير لون المياهِ
تخط ببدء انطلاقكَ
واجهةً للجديدِ:
تقاسيمَ وجه بعيدْ
يحارُ له الساهرون
تحاور في صمته منتهاهْ
وفي حزنه بسمة للحياة
وحينا تفسره باليقين المفاجىءْ
يغادرُ من بين عينيه حرفٌ
بدا أجوفا
أكادُ أكفكف في مقلتيك
سحابات حزن قديم
نسور حيطك يا فارس الفاتحين
لتخنق صوتا
علا هاتفا: ـ
«أقول لكم»
ولكن صوتك يا سيدي سائرٌ
لخلدك ما ضل يوما
أو ما غفا





| | |
|---|---|
| ■ تمتلىء به من جديد | منى الشافعي |
| ■ يقظة فلان | نيروز مالك |
| ■ إشارة اليد اليمنى | نجم والي |
| ■ قصتان | سعيد سالم |

# تمتلىء به من جديد

منى الشافعي
الكويت

رغم أنني شبه مشلولة عن الحركة، إلا أنني شعرت بوخز إبرة اخترقت وريد ذراعي الأيسر وبخدر امتد من تلك الذراع ليدغدغ باقي أجزاء جسدي الممدد... هلال ينام على جنبه الأيمن، أما أنا فأرتاح على جنبي الأيسر، الخدر يزداد قوة في ذراعي.... كيف سأنام هذه الليلة على جنبي الأيسر؟! سيفقدني هذا الخدر اللعين دفء أحضانه... ماذا؟! وهل للأموات ظهور وأجساد ممددة؟!

ما زال الخدر يسري في جسدي، ينملني ويقرصني... لكنني بدأت أشعر براحة جعلتني أحلق في المساحات، وأتوه في المسافات، خدر لذيذ يتدفق في عقلي، كما لو كنت.....؟! إلا أنني ما زلت أشعر بالشلل وكأنني مقيدة لشيء ما... وحده عقلي الذي أملكه، أخذت عيناي ترمشان فتغسلان المكان، لمحت بعض الوجوه، ألفت بعضها... وجه ليلى وصفحة خد أمي وطرف «شيلتها» السوداء، قامات تدور حول سريري مختلطة لم أميزها، شفاه تتلاصق ثم تنفرج... أجساد تدنو مني، هامات تنحني على جسدي، أذناي لا تلتقط غير دقات قلبي... تؤكد أنني ما زلت حية... أرصد الوجوه تعلوها سحابات سوداء، ونظرات موحشة كالقبور.

بدأت ذاكرتي تخترق امتداد الزمن فتصل ذبذباتها إلى وعيي... ينتعش تفكيري، ينفجر صمتي.. تستحضرني الذكريات... شعرت بأن ما حدث البارحة في البيت كأنه يحدث الآن أمام عيني،

وكأنني أسمع صرخات عبر أسلاك التلفون:

- ليلى... لم أعد أتحمل... إنني انهار... ليـ....

صوتها مقاطعا:

- سأحضر... حالا... لا...

هذا الحدث تذكرته الآن جيدا، لا أدري ماذا حصل بعده، وكيف انتقلت إلى هذا المستشفى وعلى هذا السرير.

هذه ليلى بين الوجوه، تهمس في أذن والدتي... يبدو أنها واثقة من عدم إحساسي بما يجري حولي.

حاولت الالتفات للجهة الأخرى، فشلت محاولتي، حاولت أن أفتح عيني على اتساعهما، شعرت بثقل حاد في نظري... رأسي بدأ يثقل.

رغم إغراءات الهدوء الذي يحيط بالمكان، والأنوار الخافتة التي أخذت عيناي تتعود عليها، ورغم محاولاتي المتكررة للحركة والكلام، إلا أنني لا أشعر بغير الصمت يرتعش فوق شفتي، والشلل يقيد جسدي... حتى شعرت بانفصال تام بين جسدي ووعيي... وأحسست بأنني مجرد روح تحلق في مساحة تلك الغرفة الصغيرة ذات النافذة الوحيدة التي تواجهني، والباب الصغير المغلق، والأجهزة التي تحيط سريري والأسلاك التي تلف جسدي الممدد.

من خلال هذا العالم الهادىء، اللامتحرك، الجديد، رمشت، فجاءت حركة بطيئة مرتعشة، قاسمتني عيناي الذكريات... عندما تزوجت هلال، كنت مراهقة أتقافز فوران سنيني السبع عشرة... أما هو فكان يدنو من منتصف الأربعينيات.

تفتحت في عالم هلال على الترف والبذخ، وعشقت الأسفار واكتشفت الدنيا معه، أغرقني بالحب والحنان، واحتواني بالعطف والدلال... أغرتني طيبته، فكنت أغرف النقود بيد وأسحقها باليد الأخرى كالتبن، حتى اصطدمت يدي في يوم ما بالقاع.

قال معاتبا وهو ممدد كالخشبة العتيقة الخاوية قربي، وبالكاد يده تربت على كتفي العاري:

- سارة... ألا تعتقدين أن مصاريفك وطلباتك زادت هذه الأيام؟

نظرت إليه نظرة يعرف غورها، وطوقته بذراعي... احتضنني... أغمض عينيه... أغمضت عيني.

شريط من الصور ما زال يتزاحم أمام عيني نصف المغمضة، تداخلت تلك الصور في فراغ الغرفة، هرب بعضها، والبعض الآخر بعيد بالكاد تراه عيني المرتعشة، أتعبتني الذكريات... أحسست بدوار... أغمضت عيني... شعرت براحة... لكن الخدر ما زال يسري في عروقي، فتحت عيني... استطعت أن أشعر ببصيص نور يتحايل ليخترق رموشي المرتجفة ويستقر في مساحات عقلي فينعش إحساسي.

الغرفة تمتلىء بخيالات تبدو لي غريبة، بعضها يرتدي الأبيض، والآخر الأخضر... وهناك أشكال ملفوفة بعباءات سوداء تختلط ببعضها، لم أتآلف معها، فقط وجه ليلى يبدو شاحبا فقد بريقه... عيناها تحتبسان دمعة... لم أر وجه أمي... ولا حتى وجهه... من فيهما؟!

ليلى تقترب مني، تنحني على جسدي... شعرت بحرارة تلفح صفحة خدي... بكيت.. غبت عن الوعي.

عندما صحوت كنت وحدي تسامرني الذكريات.. بكيت... عندما أعلن الأطباء موته، صرخت، ارتميت على جسده.

لبست السواد... ومضت أشهر العدة،

تضاعفت الأيام وتكومت الأشهر ثقيلة حولي، والدموع ما زالت تغسلني، والحزن يلفني، وصمت ثقيل يجثم على صدري... وحدي تحاصرني جهات بيتي الأربع.

صمتي يعذبها، يؤلمها، صرخت ذات مساء في وجهي:

- سارة... كنت أحسبك تمثلين... فتتقنين دورك..؟ أما الآن فقد مللت حالك الغريب... ما بك يا سارة؟ شفاه زرقاء مرتجفة، ومفردات جوفاء ترن كالطبول في أذني قبل أن تصل إلى أذن ليلى.... رددت:

- .... شيء غريب يا ليلى... أشعر بروح هلال بداخلي...

قاطعتني:

- ماذا؟

أكملت:

- تحاصرني... تسيطر على تفكيري وجسدي... تشعرني باختناق. ردت بحدة غير مألوفة:

- سارة.... لو لم تكوني صديقتي التي أعرفها... لصدقت هذا الهراء، إنك حتى لم تحبيه يوما!!

- لقد وقف بي الزمن يا ليلى منذ لحظة موته... كان إنسانا رائعا... منحني كل شيء... ما عدا...

حاولت لحظتها أن أخطو نحوها... لم تتحرك قدماي... شعرت بثقل في جسدي... سقطت على الأرض.

***

مع تلك الذكريات، شعرت بالظلام يهبط دفعة واحدة، والخدر ينمل جسدي وينعش ذاكرتي مرة أخرى، آه، يبدو أنها ليلة أخرى وأنا ممددة تلفني حوائط المستشفى... تحضرني الذكرى في عتمة الغرفة... ترتسم ملامحه في ذهني... قبل أن تفارق الروح كنت أجلس قربه في كامل أناقتي وزينتي... يلتفت إليّ بقوة، يردد بنبرة ألم:

- سارة.... حبيبتي...

اقتربت منه أكثر، انحنيت عليه، بللته بدموعي، فاجأني بصوت بعيد متحشرج:

- هـ... ل.. يحب.. ك؟

دهشت... ارتعشت رعبا... ارتجفت هلعا... ابتعدت عن سريره مرتدة إلى الخلف بقوة مفاجئة، تعثرت، ارتطمت بالحائط الاسمنتي، التصقت به وأنا ألهث وعيني جاحظة على جسده الممدد... أكمل بحشرجة قوية أثقلت لسانه؛

- سارة... تز.. يـ.. نـ.. ت ي.. لـ.. لـ.. لـ

شهق... ارتخى على السرير...

صرخت... ارتميت على جسده.

آه... يا لهذه الذكرى... العتمة تعتصرني من الداخل، وحشة غريبة تضغط على روحي... الخدر يصل إلى رأسي يثقله... تغيب الذكرى في خاطري... أغيب عن الوعي.

***

صحوت على بعض الأصوات، بدأت أميز بعضها، ارتعشت رموشي... التقطت أذناي بعض المفردات:

صوت:

- الحالة غريبة...

آخر:

- أحيانا تتجاوب مع العلاج.. وفجأة تختل القراءات وكأنها مريض آخر.

صوت:

- ما مدى التجاوب؟

آخر:

- مجرد دقات قلب، رمشة عين، حركة بسيطة بالأطراف.

ما زالت أذناي تلتقط وعيناي جامدة، إلا من رمشة بسيطة تشعرني بالحياة من

حولي.. حتى جاءني صوتها تائها متسائلا:

ـ ما معنى الخلل في القراءات يا دكتور؟

ـ صوت:

ـ أحيانا تتقبل العلاج برغبة عجيبة... وفجأة يظهر التمرد والرفض... فتتدهور الحالة...

صرخت ليلى، فاهتزت رموشي بقوة... رددت:

ـ ليتني صدقتها... إنها روح هلال... إنها....

ارتعشت عيناي، ولدت دمعتان... وإبرة أخرى في الوريد، نملتني حتى أطرافي... تفكيري يغفو... إحساسي يتلاشى... أغيب معهما.

***

صحوت، وأنا أشعر بارتجاف بسيط في كل أوردتي وشراييني، تنبهت له أعصابي لأول مرة.. حركت أطرافي، أقصى ما يمكن أن يتحمله جسدي النحيل.

وميض من الذكرى يندلق يزيل بعض الألم، وجهه الوسيم جذبني وحديثه اللذيذ أعجبني، حين التقيته على متن طائرة، كان يجلس في المقعد قربي، بدأ حديثه واقفا:

ـ الرحلة طويلة.. سأحضر بعض الصحف والمجلات للتسلية...

عندما عاد يحتضن كومة صحف ومجلات، أفلت لسانه، مادا يده:

ـ أعتقد أنها تعجب الآنسة..!

ابتسمت، تناولتها، مجلة أزياء رائعة... أعجبتني... بدأت أقلبها... وأقلب معها سنوات حياتي الباردة التي مرت مع هلال... وحياة الفراغ التي أحياها... عقم زوجي الذي يعلمه الجميع... ورجولته الناقصة التي لا يعلم بها غيري.. أمراضه المزمنة.. طيبته النادرة... عذاباتي المختلطة.

كان مبارك لطيفا معي طوال الرحلة المتعبة الطويلة، حديثه له نكهة خاصة غريبة لم أتعودها... أشعرتني بحرارة لذيذة تسري في عروقي، فتحركت كل عواطفي الساكنة، غرزت أصابعي في صفحات المجلة وأخذت أنصت بشغف وجوع.

أخذ مبارك يبسط عالمه أمامي بعفوية وبراءة، أنستني رغوة الحزن والألم التي تعيش في صدري، وأبعدتني عن رائحة حياتي المحترقة، كم تمنيت أن لا تنتهي ساعات الرحلة وأن لا أصل إلا إلى قلبه.

وافترقنا... ومرت فترة ليست بالقصيرة، بدأت أشعر خلالها بأحاسيس جديدة أخذت تعذبني، وتؤلمني وتسعدني، كنت قد أعتقدت أنني فقدتها منذ العام الأول لزواجي، وتخيلت أنها ماتت بداخلي، حتى التقيته للمرة الثانية، فألهبني اللقاء وأشعلني بحرارته، فبدأ جسدي يثور ويتمرد، ينفجر رغبة، ويصرخ في قلبي ألف سؤال؟!

أحببته مثل الوجود، وعندما أحسست بصدقه وشعرت برغبته، تراكمت أيام الحب بيننا وطالت لياليها حتى احتوت كل حياتي، وعرفت كيف تبعدني عن الماضي وتنسيني هلال... وأصبح مبارك هو أول الحلم وآخره، وقدري الذي أعيشه وما سيأتي.

ما زال حشد من الخيالات يملأ رأسي، وبعض الصور الجديدة امتدت أمامي لتنتشر في فضاء غرفتي الصغيرة، وأنا ما زلت ممددة مقيدة بالأسلاك عاجزة إلا من استحضار تلك الحوادث التي ملأت عيني فرحا.

فجأة يداهمني وجه زوجي الذي بدأ يشعر بعوارض جديدة... قال الأطباء إنه المرض الوراثي الذي قضى على أبيه وأخيه

وعمه... «القلب».

كدرني مرضه... لكني لم أهجر الحب حتى عندما ساءت حالته... فاستمرت أيامي حلوة جميلة، أقضيها مع مبارك الذي أخذت أصابعه. تتلمس مكامن الأنوثة في جسدي الفائر المتمرد.

أشعرتني تلك الذكرى بألم موجع، اهتزت له مشاعري، وقبل أن يطلق جسدي صرخته، أحسست بنور خفيف يرتقي الغرفة، ووخز إبرة أوجعني في وريدي، عاد الظلام يصبغ عالمي مع ذلك الخدر اللذيذ الذي يسري في جسدي، فيشعرني بالارتياح... حاولت أن أفرغ ذهني من الذكريات، لكن حزني يملؤني، يسحبني بعنف ويأتيني صوت ليلى معاتبا:

- سارة... إلى متى تظلين أسيرة هذه الهواجس الغريبة.

- ليلى صدقيني أشعر بشيء يخنقني... يقيدني... يمنعني.

- ومبارك يا سارة... إنه يحبك... يريدك، كلميه... شارفت السنة على النهاية.

- كلما أحاول أن أكلمه، أشعر بيد خفية تطبق على رقبتي... تتيبس الكلمات فوق لساني.

- ولكنك تحبينه أنسيت ذلك...؟

- ما زلت أحبه... لم أحب سواه، يعرف ذلك... لكن... صدقيني أن روح هلال تعيش في داخلي... تغرز أصابعها في جسدي... هلال طيب... إنه سبب موته...

وتنحدر دموعي... ويغيب وجه ليلى من مخيلتي... وتذهب الذكرى.

فجأة أحس بقامة تتحرك باتجاه سريري، أرمش... أفتح بقوة ما استطعت من عيني.. أتبينها، أعرفها جيدا وأحبها... ليلى تصاحبه، يدنوان من جسدي الممدد، ينحني مبارك على جسدي... لا أشعر... هل يقبلني؟! هل يتلمس جسدي؟!

رموشي تتبع ارتداده للوراء... يقابلني... أرى وجهه شاحبا... ليلى تمسح دمعة... يمتلىء داخلي بالعتمة... أختنق وحيدة في صمتي... أحاول أن أصرخ... ينتشر الظلام في عيني.

تمر لحظات أعيش في عتمة... فجأة أشعر بدبيب غريب يدخل جسدي، يتحول في داخلي يصل تجاويف رأسي، يعتصر تفكيري فيندلق وعيي كاملا... ترتجف كل أطرافي... تتوسع عيناي، أراه بوضوح محلقا فوق رأسي في فضاء الغرفة، وروحه ما زالت تجلجل في داخلي، يمد يده نحوي، تطارد جسدي الضعيف، تصل رقبتي، تضغط عليها بقوة عجيبة، أسمع صدى صرخاتي ترن في أذني ونبرات صوتي تردد:

- مبارك... هل يقتلني.. أرتجف، أنتفض، يبتسم هلال... يسحبني بخفة إلى الأعلى، أشعر بحمم تسلخ جلدي وكأنها تخلعه عن روحي... أتلاشى... أتلاشى... فأجدني أحلق، ليضمني فضاء أوسع من حياتي... وأكبر من حدودي.

ليلى تتكون فوق جسدي المسجى، ليصلني صراخها باردا إلى الأعلى، مبارك يرسل آهة حارة تصلني فارغة، هلال يبتسم، أقترب منه... ألتصق بجسده، أحس بدفئه، أشعر بفرح صامت، أبتسم له وأمتلىء به من جديد.

× فازت هذه القصة في المسابقة الثالثة عشرة لجائزة راشد بن حميد للثقافة والعلوم لعام 1996 - دولة الإمارات العربية المتحدة - على مستوى مواطني دول مجلس التعاون الخليجي.

# يقظة فلان

نيروز مالك

قد لا أستطيع أن أتذكر ما حدث لي بعد غيابي عن الوعي، ولكني أستطيع أن أتحدث عن الأيام التي سبقت تلك اللحظة بكثير من التفصيل. لقد بدت لي الأشياء، في ذلك اليوم، غريبة تماما...

جاءني صديق يبحث عن حل مشكلة له. قد وجدت فيها تفصيلات غير منطقية، بعيدة عن الواقعية! فابتسمت للصديق وقلت له: أتريدني أن أصدق هذه المشكلة الخيالية، على أنها وقعت في بلدنا؟

أطرق الصديق وجهه بعد أن رأيت انكسارا في عينيه، قلت له مشجعا: لا بأس. ثم تابعت، بعد أن أيقنت بصحة ما أخبرني به: اسمع يا صاحبي، أنا لم أحاول في يوم من الأيام أن ألعب دور الأنبياء والمصلحين في الدعوة لحل مشاكل الإنسان، إلا أنني وجدت فيك شخصا مظلوما ظلما فادحا فيما طرحته عليّ... لذا سأعمل من أجل إعادة حقك إليك. ثم أخبرته: دعني أعمل بهدوء، ولا تلح عليّ... لكنني بعد ذهاب الصديق فكرت: ما الأمر الذي دفعني للسعي من أجل حل مشكلته هذه؟ أنا الذي لم أحاول فيما مضى حل مشاكل أصحابي الآخرين. وهم كثر، ولدى كل واحد منهم أكثر من مشكلة، وكلهم مظلومون وأصحاب حق مهضوم، وقد سعوا إليّ

لمساعدتهم في إعادة حقوقهم إليهم... ولكني كنت أعتذر منهم وأقول مؤنبا: أنا غير مقتنع بأسلوب الواسطة لحل المشاكل.. إن الطريق السليم، هو اللجوء إلى القانون..

لهذا انقطع عني كل طالب منفعة أو حل مشكلة.. عدت أقول: لماذا لم أرد طلب صديقي هذا أيضا؟

فكرت بالسؤال، ولكني لم أجد له الجواب إلا بعد ساعات طويلة. قلت لنفسي: كنت نائما طوال السنوات الماضية التي قضيتها هنا وهنالك في المواقع الحساسة. فكان بإمكاني أن أحل كثيرا من المشاكل دون أن أحيد عن المبادىء وبنود القانون التي اؤمن بها منذ نعومة أظفاري كما يقال. ثم قلت لنفسي مؤنبا: أنت بالأصل ما وجدت في المواقع الحساسة إلا لحل مشاكل الناس وإحقاق حقوقهم! هززت رأسي معترفا: لقد كنت نائما، وفي سبات عميق على ما يبدو طوال السنوات الماضية!

×××

... ولم يطل الصباح علي حتى انخرطت في العمل لحل مشكلة صديقي، فقد ذهبت إلى الاجتماع الأسبوعي وأنا أغني بسعادة... وعندما وصل الدور في الحديث إليّ، طرحت مشكلة الصديق على بساط البحث، وطالبت أفراد الاجتماع بإيجاد الحل لها. ثم أضفت موضحا: خاصة كما رأيتم، بأن صاحبها على حق تام..

والتزمت الصمت منتظرا أثر وقع كلامي على المجتمعين..

ولكن وقائع الاجتماع جرت باتجاه آخر تماما، بحيث لم يشر رئيس الجلسة إلى القضية التي طرحتها أبدا... وعندما سألته، ماذا بشأن البحث في القضية التي طرحتها؟ أجابني: لقد انتهى الوقت المخصص للاجتماع. ولكن يمكنك البقاء قليلا بعد انصراف الرفاق للتداول بأمرها، إن كانت ملحة..

أدرت نظري ضجرا في القاعة، بينما المجتمعون ينصرفون واحدا بعد الآخر. بدت لي القاعة غريبة كأنني أراها لأول مرة. كانت واسعة، خالية إلا من بعض الصور للقادة السياسيين والشعارات الثورية التي تدعو لحل المشاكل الاقتصادية والسياسية والقومية التي تزين جدرانها. أما السقف فكان عاليا جدا، حتى بدا لي أنه يختلط بالسماء..

كان رئيس الجلسة ينتظر خروج آخر المجتمعين ليقول لي بحدة: ماذا. أتريد أن تحول جلساتنا إلى جلسات خاصة لحل مشاكل فلان وعلان من الناس؟

كانت نظرتي قد تجمدت على نقطة معينة من السقف وأنا أستمع إليه... وعندما انتهى من كلامه ذاب التجمد عن نظري واشتعل مكانه الغضب في صدري، فأخفضت رأسي عن السقف وجعلت وجهي على مستوى وجه رئيس الجلسة، نظرت إليه مليا... لقد بدا لي، وأنا أتأمل تقاطيع وجهه، غريبا عليّ، وجدته على غير الصورة التي عرفتها عليه قبل اليوم. كان أشبه بمهرج غاضب أو صبي مصاب بمرض منغولي.. كما أني رأيت، لأول مرة، في زاوية فمه اليسرى رجفة كأنه مصاب بفالج، أتأمل وجهه كيف انفجرت بضحكة قوية عندما رأيت جبين رئيس الجلسة أشبه بجبين قرد كثيف الشعر..

ارتد أمام ضحكتي المجنونة بظهره إلى الوراء مرعوبا. ثم ما لبث أن خاطبني

ناهرا: ما الذي يضحكك؟

أجبته وأنا مستمر في ضحكي المجنون الصاخب: وجـ..هـ.. ك..

قاطعني: ما به وجهي؟

أجبته: يشبه.. سـ...حنـ..ة.. القر.. د..

انتفض رئيس الجلسة غاضبا. ضم أوراقه ووضعها في حقيبته وهو لا يصدق ما سمعه مني، هذا إلى جانب، أنه كان قد غلى غضبا وقال: ليس الآن وقت المزاح.. ثم أضاف: كما أرجو أن لا تطرح في المستقبل مثل ما طرحته اليوم في الاجتماع من القضايا الخاصة.. نحن لسنا أنبياء لخلق المعجزات من أجل حل المشاكل للناس..

سألته بعد أن كففت عن الضحك: هل حل مشكلة بحاجة لمعجزة؟

حمل رئيس الجلسة حقيبته ومضى وهو يقول: نعم. بحاجة لمعجزات وليس لمعجزة واحدة..

بقيت وحدي في القاعة. سألت نفسي. ماذا؟ هل أنا في المنام؟ ولكني ما لبثت أن قمت بغضب وركضت وراء رئيس الجلسة أريد اللحاق به. ولكني لم استطع.

كان قد اختفى مع صوت هدير سيارته في منعطف الشارع.

×××

... وفي المساء جلست في البيت وأنا محبط، عرفت لأول مرة، أن العالم الذي كنت أعرفه قبل نومي الطويل هو غير العالم الذي وجدته بعد يقظتي. عالم آخر لا أعرفه، غريب عني، ليس هذا فقط، إنما الأشخاص الذين كنت أعيش معهم، وبينهم يوما بيوم، وجدتهم أيضا غرباء عني! لهذا السبب بالضبط ضحكت في الاجتماع تلك الضحكة المجنونة..

ولكني في اليوم الثاني قمت بالاتصال مع عدد من الأصدقاء الذين يعول عليهم في حل مثل هذه المشاكل. قال الجميع، عندما شرحت لهم موقف رئيس الجلسة من المشكلة: لا تغضب. ثم ضحكوا وتابعوا: الأمر أبسط مما تتصور، عن طريق هاتف واحد لا غير، ستحل المشكلة. لا يهمك.. ولكننا بحاجة إلى بعض الوقت..

ابتسمت لنفسي وشعرت بفرح. قلت، لا يزال في الدنيا بعض الخير.. ونمت ليلتها على أمل واسع وعريض..

وفي اليوم الثالث جاءني الصديق. ضحك لي بخجل وقال باعتذار: لم آت للسؤال، إنما هكذا مررت، لأن قلقا ألم بي في الليلة الماضية، فلم أستطع النوم بعد أن شاهدت حلما، لا أعرف ماذا أقول عنه، خير أم...

قاطعته وأنا أبتسم له مشجعا: خير.. خير إن شاء الله..

لمع في عيني الصديق ضياء وقال: خمن ما الذي دفعني، منذ أيام، إلى المجيء إليك.. لطرح مشكلتي بين يديك؟

سألته: ماذا؟

أطرق بخجل وقال: حلم. حلم رأيته في المنام..

سألته باستغراب: حلم! ثم طلبت منه: هات حدثني عنه..

ابتسم بارتباك ثم راح يحدثني عن حلمه الذي رآه في المنام فقال: رأيت الوجوه تنظر إليّ! كانت تنظر إلي بنظرة لم استطع أن أفسرها. ولكن جميع الأفواه الموجودة في الوجوه قالت بصوت واحد: لن يحل لك المشكلة سوى فلان.. وذكروا لي اسمك. قلت لهم: ولكنني سمعت عنه، أنه عكس ما تقولون عنه. قالوا: هل ذهبت إليه فيما سبق

وردك خائبا؟ أجبتهم: كلا.. فقالوا لي معا: إذن اذهب إليه. لن يكون حل المشكلة إلا على يديه..

وتابع الصديق: لهذا تشجعت وجئت إليك.

ابتسمت له وشددت على يده وقلت له: ما دمت قد لجأت إلي فلن أردك خائبا! وقبل أن أنطلق إلى الاجتماع كنت أفكر وأنا أستعيد ما تحدث به صديقي عن الحلم.

سألت نفسي: لماذا وعدته بأنني سأسعى إلى حل مشكلته؟ لماذا لم أرده كما رددت آخرين مثله؟

لم استطع أن أجد الجواب المقنع الصحيح لنفسي سوى، إن قبولي بالعمل على حل مشكلة الصديق هو بسبب حكمة ربانية معتقدا بأن الحلم كان تلك الروح الخفية التي تشد بعض الناس إلى بعضها دون علم منها، وأقنعت نفسي، على أني وصديقي تربطنا تلك الروح، وما الحلم الذي حدثني عنه إلا تفسيرا لذلك..

في تلك الليلة حاولت أن استعرض جميع الأشخاص الذين يمكن لهم أن يساعدوني في حل المشكلة.. استعرضت كثيرا من الأسماء. ولكني توقفت عند بعضها فقط، لأن أصحابها هم من الأصدقاء الخلّص لي، وهم، لا أعتقد بأنهم يمكن أن ينسوا عمرا مديدا عشناه معا، على مقاعد الدراسة، أو في التعاون والعمل هنا وهنالك في مواقع العمل الحزبي والسياسي.. وهكذا بدأت اتصالاتي..

×××

اتصلت بالأول فاعتذر. قال: أرجو اعفائي من هذه المهمة..

طبعا صدمت. ولكن لم أيأس. فاتصلت بالشخص الثاني، وكان إلى جانبي على طاولة واحدة طوال المرحلتين الابتدائية والإعدادية. ابتسم لي على الهاتف وسألني: لا بأس. ولكن اخبرني بصدق، كم قبضت منه، لأن مشكلته كما تعلم عويصة، ثم إن الجهة الثانية من دعوى صديقك هذا، ناس لهم نفوذ...

شعرت بوخزة في قلبي، ليس لأنه أخبرني عن نفوذ الجانب الثاني، إنما عن سؤاله كم قبضت من الأموال؟؟... رغم هذا، أخذت الأمر بروح الدعابة، فضحكت لصاحبي ساخرا وقلت: ألم يعد أحدكم يعرف سوى «القبض» حتى تحل مشاكل الناس؟

أجابني صاحبي بجدية: هكذا تسير الأمور اليوم يا صاحبي. ثم أضاف: أنت تعرف هناك مسؤولية أمام حل مثل هذه المشاكل!

غضبت بشدة فقلت له: أنت مخطىء. ما زال في الدنية خير يا.. وأغلقت الهاتف..

كنت قد عرقت في أثناء حديثي بالهاتف فمسحت عرقي وقلت: أوغاد.. لم أطلقها على شخص بعينه، إنما هكذا للتنفيس عن الغضب الذي صار في صدري.

اتصلت بالشخص الثالث فأجابني ببرود: ليس لدي المؤهلات لحل مشكلة صاحبك هذا، إنها مشكلة بأذيال يا عزيزي..

قلت له: أنا لا أنكر، ولكنه على حق. وهو مظلوم..

ابتسم ساخرا وأجابني بتهكم: مظلوم! وهل تعتقد كل الذين في السجون يستحقون السجن يا... ثم أنهى مكالمته: أرجو المعذرة فأنا لم أعد أشغل كما كنت سابقا، الأماكن الحساسة التي تحل وتربط الأمور.

×××

... وكدت أن أيأس، ولكن قلت لنفسي، ما زال أمامك أمل. ما زال هناك شخص.. لو أن كل الأشخاص رفضوا مساعدتي فلن يرفض صاحبي هذا حل المشكلة..

رفعت سماعة الهاتف وأردت الاتصال به للحديث معه، ولكني قلت، من الأفضل أن أذهب إليه، لأتحدث معه وجها لوجه، وكما يقال: الحديث أجدى عندما تكون العين بالعين..

في المكتب، أخبرني صاحبي قائلا: ماذا؟ هل أنت مجنون؟ أتريد أن أحل مثل هذه المشكلة؟ لماذا؟ ما نفعي منها؟

شعرت بغضب شديد. قلت له: ما دهاكم يا أولاد... الكل يسألني عن النفع، ألم يعد أحدكم يسأل عن الحق وعن الظالم والمظلوم..

هز صاحبي يده أمام وجهه وهو يبتسم ساخرا وقال: سأعمل كما تفكر.. أنا شخصيا لن أقبل أن أحصل على قرش واحد مقابل المساعدة لحل مشكلة صديقك. ولكن أخبرني يا فهلوي، كيف سأقنع الشخص الذي يقدر على حل المشكلة أن لا يأخذ مني قرشا واحدا؟ هل تعتقد بأنه سيصدق أني أحل المشكلة لمجرد الدافع الإنساني والوجداني والحق والظالم والمظلوم... إلى آخر هذه التسميات..

ثم ضرب كفا بكف وهو يضحك ثم تابع: أقسم بالله أنت تدهشني، كأنك لا تعرف كيف تجري الأمور في البلد..

قلت له بعد أن نفد صبري محاولا أن لا أنفجر في وجهه: لا بأس. اعتبرني أبله.. ولكن ساعدني في حل هذه المشكلة فقط. ثم أقسم لك ستكون هذه الأولى والأخيرة التي سأساعد فيها صديق ظالما كان أو مظلوما لحل مشاكله. حتى لو كان صاحبها أخي أو أبي بالذات..

أجابني صاحبي: لا بأس.. دعها لي.. سأخبرك عنها..

×××

وها هي الأيام تمر دون أن يخبرني صاحبي أي خبر. كنت قد بدأت بفقد أعصابي، وكنت أحاول أن أتهرب من صديقي كلما حاول المجيء إلي والسؤال عن مشكلته وماذا تم بشأنها... وأصبح حالي كحال ذاك الذي يحاول أن يثبت نظره في موضع محدد من النهر والماء جار منه، فتهرب النقطة عن عينيه فيلاحقها، تهرب من جديد فيلاحقها. تهرب من موضعها من جديد وهكذا..

ولم أجد في نفسي سوى أن أضرب كفا بكف وأهتف يائسا: ماذا حل وبالدنيا؟ ثم، وقبل ساعة من ذهابي إلى قاعة الاجتماعات، قلت لنفسي يا ليتني لم أستيقظ؟ يا ليتني ظللت نائما، يا ليتني لم أقبل السعي لحل المشكلة التي حدثني عنها الصديق. يا ليتني.. ولم أكمل.. لأنني، وأنا في حالة غضبي وهياجي وجنوني الشديد رفعت سماعة الهاتف واتصلت بصاحبي الذي وعدني بحل المشكلة. وكان هذا يتهرب مني في الأيام الأخيرة كلما اتصلت به فكان السكرتير يقدم لي اعتذارا ما في كل مرة: غير موجود في المكتب. إنه في مهمة سريعة. إنه في اجتماع مع سيادة الوزير.. لم يجد الوقت المناسب بعد لطرح المشكلة على...

وكالعادة أتاني صوت السكرتير يسأل: نعم.. من؟

انفجرت في سماعة الهاتف، اسمع يا هذا، قل لرئيسك على لساني، يلعن أجداد أجدادك يا ابن... يا حقير..

وقبل أن أتابع سلسلة شتائمي، أغلق السكرتير خط الهاتف في وجهي..

لم أنم في تلك الليلة، ظللت ساهرا أحدق في النجوم العالية في قبة السماء. لم أحاول أن أفكر بأمر بعينه، أو أبحث مع نفسي قضية ما. أو أفكر بمشكلة ما من المشاكل التي أعاني منها.. حاولت أن لا أنام، حاولت أن أسهر، لا لشيء، إنما من أجل أن أدرب عيني على أن تظلا مفتوحتين من أجل أن لا تشدني رغبة النوم في اللحظة التي تريد أن أغمض عيني، وأن أتجه إلى ملكوت النوم.

نعم، كنت قد صممت في نفسي، أن أظل ساهرا، أن أبقي عيني مفتوحتين طوال الليل والنهار، وان استطعت أن آمر نفسي أن لا تنام أبدا، أن أقوم إلى عملي دون أن أذوق طعم النوم للحظة. أن اجتمع مع الرفاق بعيني حمراوين، لأجيب على رئيس الجلسة إن حاول أن يسألني عن أسباب احمرار عيني، أقول له، هذا ليس من شأنك، عيناي وأنا حر بهما، حر أن أجعلهما حمراوين أو صفراوين. حتى أن أجعل لونهما كلون عيون الجان والعفاريت، نعم أن أجعل عيني كعيون الجان، زرقاوين أو حمراوين أو.. أو..

×××

في قاعة الاجتماع، سألني رئيس الجلسة: ما بك:

أجبته بحدة وغضب: ليس بي من شيء..

سألني رئيس الجلسة: كيف ليس بك شيء، ومنذ البارحة انهالت علي، عشرات الهواتف، والكل يطالبنا بمعاقبتك لوقاحتك وفلاتة لسانك، و..

ولم أقدر على السكوت أكثر من هذا فقاطعت رئيس الجلسة منفجرا: اللعنة على آبائهم.. أخبرني عنهم. قل لي اسم واحد منهم لأذهب إليه وأمسكه من ربطة عنقه، وأجره ورائي، لأعيده إلى الزريبة التي جاء منها حتى تربع فوق رؤوسنا وراح يصدر إلينا أوامراه.. أخبرني عن اسم واحد منهم.. وقمت إليه محتدا: هيا أخبرني..

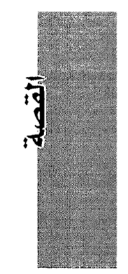
ولكني قبل أن أصل إليه راح يمسك الطاولة بكلتا يديه، ويصرخ أن يلحقوا به، أن ينقذوه مني..

ظللت أصرخ به وأضرب الطاولة أمامه: اخبرني إن كنت رجلا، اخبرني قبل أن ألحقك بهم يا بن.. هيا.. هيا.. اخبرني، هل الآن لم يعد لهم شأن بالبلد، بالناس الذين تعهدوا لهم بحل مشاكلهم، والسير بهم إلى جنان النعيم، اليوم، بعد أن جعلوا من الناس غنما، قطيعا، لم يعد بمقدورهم حل مشاكلهم، إيصال حق ظاهر بيّن كعين الشمس لصاحبه، اليوم أصبحتم بحاجة للمعجزات لحل مشاكل الناس؟ أخبرني عن اسم شخص واحد فقط من الذين اتصلوا بك لأذهب إليه وأريه المعجزة التي حققها لنفسه، في الموضع الذي يقود منه ركنا من أركان البلاد.. أعرف، أعرفه، أليس هو ذاك السكرتير أو مديره العام أليس هما اللذان اتصلا بك.. أم هناك آخرون؟؟؟.

ولم أشعر إلا وأنا محاصر بين ثلاثة رجال موحدي اللباس، كانوا قد هرعوا على صراخ رئيس المجلس، وعلى قرعه المستمر للجرس، بينما كان صوته يعلو فوق صوتي.. اشحطوه من أمامي، خذوا المجنون.. اسكتوه..

ولكن صوتي ظل يعلو ويلعلع في قاعة الجلسة، حتى بعد أن سحبني منها الحراس: أخبرني عنهم، قل لي عن واحد من أولاد الـ... هؤلاء..

أما كيف انتهت بي الأمور بعد ذلك، فلم أعلم، لأنني غبت عن الوعي بعد ذلك.. تماما..




# إشارة اليد اليمنى

نجم والي - هامبورج

**وصلنا** بكل أسلحتنا الثقيلة والخفيفة عند مشارف القرية من جهة الجنوب، إلى جهة المرتفعات التي تطل عليها. فوق أعلى نقطة وقفنا ننظر إلى السهل الممتد تحت أقدامنا. امتدت القرية في الوادي وسط مستطيل أخضر يحيطها من ثلاث جهات، يشقها نهر التمع تحت أشعة شمس أبريل.

«مثلما وصفوها!» قال العقيد، الذي وقف أمام القوات الضخمة، يمسك منظارا بيده.

«لا حاجة للمنظار، يمكن رؤية كل شيء بوضوح!»، أضاف وهو يشير إلينا بالاقتراب أكثر لنرى ما رآه، قبل أن يعلق المنظار على عنق مدفع قريب منه.

حينها رأينا أشجارا تتطاير أغصانها مع الريح، تخفق مثل طيور في السماء، وطيورا تتحدث مع الشمس بلغات غريبة علينا تحمل أطفالا صغارا فوق أجنحتها تسبح معهم بضوء الشمس الذي يبللهم جميعا، ونخيلا ثمراته قناني من الخمر بأشكال لا نعرفها، وكائنات تصنع القوارب عند النهر وأخرى تنام القيلولة وأخرى تشرب سائلا غريبا بلون ضوء القمر وأخرى تلعب مع أسماك صغيرة نصفها بشر ونصفها حيوانات ولكنها كلها مجتمعة تكون قرية واحدة.. رأينا بشرا مثل طيور، وأشجارا مثل بشر، تنتج ثمارها وتعيش من بذورها هي، وأخرى تستطيع التحول كما تشاء، وإلى كل شكل ترغب فيه، إلى أشجار، إلى صخور، إلى أنهار أو إلى غيوم. رأينا آخرين يستطيعون العيش من أحشائهم رأينا كائنات تعيش في الوقت نفسه في أزمان وأماكن مختلفة. رأينا كائنات -

نعتقد أننا نعرفها - قسما منها يرجع بعمره إلى زمانه القديم فيكون أما أو أبا أو شجرة عملاقة جذرها كل الأشجار. رأينا كائنات انحلت أعضاؤها عن بعضها لترجع وتتوحد ثم تنفصل عن بعضها حسب المزاج. منها الكائن الذي هو الإنسان والعالم الذي يعيش فيه في آن واحد. رأينا أنذالا خبؤوا نذالاتهم حتى يصعب على المرء العثور عليها، يعيشون بجانب كائنات هي نجوم هاربة ترقص في أيام القيظ محركة الهواء. رأينا رجالا، أحدهم يشخر، والآخر يشم، والآخر يأكل والآخر... حتى أنهم ينجزون وظائف إنسان واحد. رأينا نساء ضربات قلوبهن تدوم مدى الحياة كلها، وشبابا تدوم زفراتهم قرونا. رأينا كائنات تأخذ هيئة من ينظر إليها، وأخرى هي ظل نفسها فقط. رأينا كائنات هي كلمات تعيش عندما يتكلمها المرء، وأخرى هي صور تحيا عندما يتذكرها أحد. رأينا كائنات ليست أكثر مما يكنّه، وأخرى هي ما نصبو أن نكونه ولا نستطيع وأخرى هي مجرد جثث قبل أن ندخل المكان. رأينا كائنات بطباع لا توجد كلمة توصف بها، وأخرى بصفات لا يمكن لأحد تصورها. رأينا كائنات هي مجرد رائحة فقط، وأخرى بقع ضياء في عتمة النهار.

رأينا كائنات خلقت حواسها لاستقبال السعادة فقط. رأينا نساء تترك بذورا تلقح بها نفسها. رأينا كائنات صدورها تتنفس برئة واحدة وقلوبها ورق شفاف.. رأينا كلمات تنقلب في الهواء إلى كائنات غير معروفة بالنسبة لنا (في بادىء الأمر اعتقدنا أنها أسلحة جديدة)، وكلمات تكتفي بنفسها، تحاول تسلق المرتفع الذي وقفنا فوقه.. رأينا امرأة لها عشرة أطفال، وامرأة تعانق شجرة، وامرأة يأكل كبدها رجل، وامرأة تغني بصوت يسقط له لحاء الشجر، وامرأة تضحك فتعطل ضحكتها غروب الشمس، ومع ذلك جميعهن في الآخر امرأة واحدة. رأينا طفلا ساح مخاط أنفه على شفته المشرومة وطفلا أمسك بأعضائه، وطفلا ينبش أنفسه وآخر يحك جلده، مع ذلك كلهم في الاخر طفل واحد.

رأينا أيضا طاعنين بالسن من غير الممكن تمييز ذكرهم عن أنثاهم، يضحكون جميعهم في الوقت ذاته، يلبسون الملابس ذاتها، يسيرون بالطريقة نفسها، يتغوطون ويمخطون وينامون بالطريقة ذاتها، ومع ذلك فهم في الآخر كائن واحد.

رأينا رجالا ونساء وأطفالا وشيوخا وحيوانات يختلطون مع النهر، مع الهواء، مع الشمس ومع شعاعها الذي انعكس باتجاهنا مثل بخار - وليس مثل ضياء - حجب عنا الرؤية تدريجيا، فرأينا العقيد - آمر قواتنا المعسكرة - فوق التلة المطلة على القرية، يشير بإلحاح لاستعادة منظاره، الذي علقه على عنق مدفع قريب منه.

رأيناه وهو يرفعه صوب عينيه. إذ أمسكت يداه بالمنظار - في المرة الأولى - بقوة (كأنه يريد الإفلات منه نحو القرية)، وفي المرة الثانية رأيناه يمسك به بيد واحدة، وينزل اليد الأخرى إلى جانبه «اليد اليمنى» قبل أن ترتفع لتعطينا الإشارة التي علمنا إياها لسنوات طويلة.

بعد هنيهة رأينا العقيد وحده أمامنا، بلا منظار. لم يعد بحاجة إليه، لأننا منذ قليل أبدنا القرية بأكملها.. أبدنا وبحماس كل ما رأته عيوننا.




## قصتان

سعيد سالم ـ الاسكندرية

# (١) رحيق الروح

**أعطاها** قلبه وصلبه وعاش بها مع نفسه وهم السعادة الحالم ما قدر له أن يعيش من سنوات، وحين شاء الدهر أن تنتهي الأوهام وتولي الأحلام سألها الرفق بأمه المريضة وكانت خطاها تقترب من القبر.

امتعضت وثارت واعترضت، ثم بهدوء أقوى من الموت قالت له أمام أبنائها منه:

ـ اذهب إليها وقتما تشاء ولكن حين تعود إلينا فلتكن وحدك.

عاد من الطبيب حاملا في يديه لأول مرة أدوية القلب وفي أذنيه نصيحة حاسمة بألا يفارق الدواء في كل زمان ومكان.. ثم مات.

×××

أما الأخرى فسلمها روحه وعقله وعاش معها في الوهم الجميل نفسه عسى أن يبعث من جديد، فلم تمض سنوات قلائل حتى أصابه نزف وجداني عميق لا حيلة له فيه ولا قبل له به في خريف عمره وسنوات نضجه.

ولما لجأ إليها قالت له بنفس نبرات قاتلته الأولى:

- ليس لدي ما أقوله لك وليس عندي ما أقدمه إليك.

وعاد من الطبيب حاملا تلك العقارات المهدئة التي تعالج الانفصام.. ثم مات.

× × ×

استنكر في تمرد جامح أن تنتهي رحلة العمر الواهم الجميل إلى أن يقتل مرتين بلا معنى، وأن يتحايل على حياة عضوية بعقار قلب، وعلى حياة نفسية بعقار تهدئة.. فألقى بالأدوية جميعا في صندوق النفايات، وراح يجمع ما تبقى من رحيق روحه المسكوب ليعده قربانا ليوم الموت الكريم.

# (٢) عندما يجف النبع

في ذروة لحظات الانتشاء ونحن نرتشف من نبع الحب قلت لها:

- لو مت قبلي فسوف أقتلك..

نظرت إلي في دهشة ساخرة، إذ كانت ملامحي تنطق بالجدية وأنا أطلق إنذاري المجنون. لم تستطع أن تنفجر في الضحك فراحت تمطرني بقبلاتها في كفي وفي عيني.. ظلت تتفرس في وجهي طويلا ثم سألتني في شجن:

- وماذا أفعل بل لو مت أنت قبلي؟

- أقتليني..

وكنت على يقين في تلك اللحظة من أن الحب والجنون لا يختلفان كثيرا، ولطالما أسقمني العقل وأعياني بحكمته وبروده وحياده.. فليرحل عني ولو إلى غير رجعة، ولتبق الحبيبة في قلبي وفي دمي وفي خلاياي.

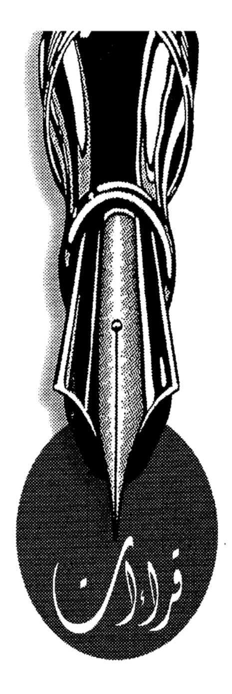
× × ×

في دقائق الوداع الأخيرة خيم شبح الفراق على الغرفة الحزينة، وانعكست ظلاله القاتمة البغيضة على وجوه الحاضرين فيما عداي.. كان انقباضهم خوفا منه، أما سكوني فكان إجلالا للقدر.

ياظاهر ياباطن يامالك الملك والملكوت.. ماذا بمقدوري أن أفعل غير أن أرضى بقضائك؟.. اللهم إني لا أدرك بعجزي ومحدوديتي وحولي وقوتي وعقلي وإرادتي لماذا شئت أن تبتليني في محبوبتي فجأة وبغير مقدمات.. ها هي تستعد أمامي للسفر وأنا مازلت أتمتع بقلب يرتفع في نبضاته دافعا دماءه الوقحة في أعضائي بغير توقف.. أما حائط الغرفة التي تحوينا فعمره أطول من عمري وعمرها معا.. ولست أعرف أينا سوف يسبق الآخر إلى المقر الأخير.

× × ×

.. وتختفي من أمامي فلا أستطيع أن أقتلها.. وتعز علي الحياة فيستبد بي الموت، وأرى الناس والأشياء مضببة، وتكر السنوات السعيدة أمام عيني كومضة من البرق، ويتحول الكون إلى لغز قد انبعث كشبح من الماضي يحيل الحاضر إلى مرتع للرعب، وأما المستقبل فلا يرد على بال، وإنما هي لحظات من الشجن المقدس، والخوف، والرجاء.. والأمل!





■ قراءة في مجموعة «السيدة كانت» — حسن عبدالهادي

■ يثرب الجديدة وإشكالية الخطاب الإسلامي الراهن — معروف عازار

■ عروة الزمان الباهي: جدل الخفاء والتجلي — محمد باقي محمد

■ انبعاثات ما وراء الرماد في «رعاة الجحيم» — غالية خوجة

■ يد من هنا.. نصف قلب من هناك — حسين الشيخ

## قراءة في مجموعة «السيدة كانت»

حسن عبدالهادي

# بزة الباطني.. طفلة أديبة لعبتها الإبداع

- «السيدة كانت» استعراض للحاضر واستشراف للمستقبل
- الشخصيات، الزمان والمكان ثلاثية حميمة في المجموعة
- اللغة والتكثيف أهم سمات هذه القصص

**مفاجآت** كثيرة تبعث على الدهشة والإعجاب تحملها لنا بزة الباطني دائما، فقد عرفناها عاشقة للتراث خاضت في بحوره وركبت أمواجه وكتبت فيه العديد من الأبحاث والمؤلفات، فاجأتنا ذات مرة ببعض القصائد نشرتها هنا وهناك ثم فاجأتنا بمجموعة مسرحيات للأطفال إضافة إلى أغاني المهد الجميلة.. وهنا نقف لنقول إن بزة ظلت مسكونة بطفلة طيبة نقية لم تلوثها يد الحضارة الحديثة أشبه بزهرة برية تحب الندى وتعشق أحضان الطبيعة ولا تشوق أو تشتاق أو حتى ترضى باستبدالها بتكنولوجيا هذا الزمان. وفي مجموعتها القصصية الأولى «السيدة كانت» لنا أن نتساءل، من هي السيدة؟ أين كانت؟ ولماذا كانت؟ وكيف تصرفت في ذات المكان ونفس الزمان؟..

ولابد من القول بداية إن هذه السيدة هي المؤلفة بشحمها ولحمها كانت في موقع أحداث قصصها، تراقب وترصد كل ما يدور حولها وربما لها أيضا وما لم ترصده في حينه اختزنته مؤقتا في لا شعورها واستبقته طريا طازجا يشكل حدث اللحظة والمستقبل أيضا، تعاود معايشتها على نمط استدعائي وحكايات منسوجة بخيوط الأسطورة..

## قضايا أدبية

تثير مجموعة «السيدة كانت» عددا من القضايا الأدبية المتميزة ذات العلاقة الوثيقة بالحياة الإنسانية وهذا في حد ذاته إسقاط آخر من المؤلفة تزجيه على شخوصها بكل حب وود وألفة، بمعنى أنها ترى نفسها في مرايا شخوصها أكانت مقعرة أم محدبة لا فرق..

وتلعب الدهشة عنصرا أساسيا في قصص بزة بدءا من العنوان وحتى آخر القصص وبهذا تجعل المتلقي أكثر حرصا وانشدادا على استكمال قراءة المجموعة، ففي قصة «هكذا يريدها أبي» على سبيل المثال نقف مشدوهين ونحن نكتشف أن الأب هو الذي كان يشتري لوحات زوجته ليحقق لها نوعا من السعادة التي تستشعرها في فنها.

في قصتي «للحزن بيت آخر» و«وصلت ولكن..» نجد بزة تتمتع بقدرة غير عادية على السرد المكثف البعيد عن الإطالة، لكنه سرد يعكس روح بزة المرحة دون سواها، كم كبير من الفكاهة البريئة التي تصل إلى حد الشيطنة والعبثية.

وتعنى كثيرا بالطبيعة بما فيها من جماليات موجعة، وتنتمي إلى بيئتها البحرية ولعل هذا أوضح ما يكون في قصة «امرأة تتغير» والتي نجد فيها الأشياء والأشخاص يتغيرون إلى درجة أرقى من السمو تلامس تلابيب الروحانية. ونقف على شيء كثير من أدب الرحلات في قصة «بدأ يروق لي» ونحن نتجول مع الزوج الذي راح يبحث عن هدية جيدة يعود بها ليسعد زوجته فيدخل عالما لم يكن يعرفه وهو الحي الذي تسكنه أعراف وتقاليد مجتمعه ذي الأبواب المواربة على الانفتاح.

وتملك المؤلفة عينا دقيقة الملاحظة قوية الرصد في كافة قصصها ولكنها تبدو أكثر رصدا في قصة «ذلك الولد» الذي كان لا يخشى في الحق لومة لائم وينادي الناس ليس بأسمائهم ولكن بما يشتهرون به من أحداث أو ملامح مضحكة تارة، مزعجة تارة وباعثة للسخرية والاستهزاء تارة أخرى، ثم نكتشف أن الولد الشقي ينقذها وابنتها من موقف صعب، حين يقول للطفلة «إنك تشبهين أميرة، إنك حلوة» فتعدل الفتاة عن قرارها، تعيد تعديل هندامها وتطلب من والديها الإسراع إلى الحفل المدرسي لتقدم دورها «سندريللا» في المسرحية.

وتقودها شيطنتها في قصة «فرصة طيبة» إلى تكبد خسارة مادية نظرا لابتزاز صديقة قديمة لها، لكنها كانت قانعة وراضية بهذا الثمن، إلى أن استشعرت بأنها بصدد الوقوع في شرك أحكمت نصبه تلك الصديقة الشقية لاستغلالها على نحو بريء، فما كان منها إلا أن غادرت المكان سريعا غير نادمة على ذلك.

ويبرز التداعي والتكثيف وجمال

السرد في قصص «من أين يتسرب البرد؟» «السيدة كانت معه» و«قرنفل» ولعل هذه السمات الثلاث تعتبر قاسما مشتركا في قصص المؤلفة، سرد يتصف بالسهولة المطلقة وتركيز المعنى دون إطالة، ولنقرأ هذا السرد السهل الممتنع «مازال البرد يتسرب، قدماها كأنهما قالبا ثلج رغم الجوارب الصوفية، ما انزلق أحدهما كالعادة، لابد أنها نامت نوما هادئا أو أنها لم تنم على الإطلاق، يكفي أنها كانت تحلم حلما دافئا ملونا، حاولت أن تستعيده فرأت قرص عباد الشمس عائما فوق سطح البحر يتبع أمير الماء الذي يقوده نحو الأفق.. الظلام الدامس تحت الأغطية يطيل الليل ويلون الأحلام، هي تعشق الأحلام الملونة وتتمنى لو تلون الماء والسماء والهواء».

وتحاول المؤلفة كما قال د. هـ. لورانس أن تحقق في الحلم ما لا تستطيع تحقيقه على أرض الواقع المعاش ولكن على نحو متفرد متميز ذي مواصفات خاصة.

وفي قصتها المتفردة «قرنفل» نجدها تفرد بساط حبها على بقية مخلوقات الله سبحانه من حيوانات وطيور ذلك لأن الجاذبية المغناطيسية للمخلوقات الأخرى أقدم عندها وأقوى منها نحو الإنسان، ويصل بها هذا الحب الشفيف إلى اختيار الملابس والجوارب التي تزينها بعض صور هذه الكائنات، بل أكثر من ذلك أنها تطلق اعترافا صريحا بطفولتها، إذ تقول:

«هل كبح أحد نموها فظلت حبيسة مرحلة الطفولة أم كانت مرحلة ممتعة جدا في حياتها فسعت لامتدادها؟».

إنها ترى في طفولتها أوراقا مزدهرة ورياح ياسمين وعنبر وليلا ينتظر الفجر، وفجرا ينتظر الشمس، وشمسا تتوق إلى معانقة حضن السماء.. ويمكن القول إنها لؤلؤة كبرت ولكنها مازالت تنام على صدر محارة الطفولة..

وتحمل هذه المجموعة في ثناياها ألقا كبيرا يتمثل في شموليتها وتنوع موضوعاتها التي لا تخلو أيضا من بعض الرؤى النقدية المتناثرة هنا وهناك، مع ملاحظة أن رسم الشخصيات وتصوير الأمكنة جاء أشبه ما يكون بالصور الكاريكاتورية التي أرادت بها المؤلفة تحقيق الابتسامة من ناحية وربما السخرية أو الساركازم من ناحية ثانية لدرجة أنها لم تضع في أي من قصصها اسما سوى قرنفل، هذا الحمار الذي أخذ الحظ كله ولم يترك لغيره منه شيئا.

وتبقى المضامين لدى المؤلفة أهم من الشكل والمسميات فهي جوهر القصة التي تعطي لها حياتها واستمراريتها وديمومتها، فحياة العمل القصصي لا تكتمل إلا من خلال جمالية مضمونه وسموها وتلك الدهشة الجميلة وهاتيك الفجاءة التي تحدث فينا مشاعر الألفة والالتحام مع تفاصيل مكانية كادت نفعية الحياة المادية أن تجعلنا ننساها.

## المكان والزمان

نلمح دون كبير عناء في مجموعة «السيدة كانت» لحمة كبيرة والتحاما موفقا بين الزمان والمكان، فهما لدى بزة يسيران في خطين متوازيين لا يلتقيان لكن أحدهما يخدم الآخر بل إنه لا يستطيع الاستغناء عنه تماما مثل

قضيبي السكة الحديدية، فهل رأيتم قطارا يسير على قضيب واحد؟! يقول غاستون باشلار «ربما نتصور بعض الأحيان أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان»، والأمكنة لدى المؤلفة تلعب دورا كبيرا في تشكيل الإطار الحدثي أو إطار الحدث الذي ينمو خلاله بهدوء كنبتة ريحان في ظل ليمونة.

## الشخصيات

شخصيات هذه القصص ديناميكية متحركة ترفض الاستاتيكية والجمود والثبات تتحرك أحيانا في مساحة ضيقة كالغرفة، والمرسم، وأحيانا في أماكن فسيحة واسعة مثل الشارع، شاطىء البحر وغير ذلك، وأحيانا تغوص إلى داخل ذواتها، بمعنى أن المكان يختلف باختلاف الشخصيات ونظراتها إليه، إنه نوع من الملكية الخاصة، وأعتقد أن المؤلفة موجودة هنا وبثقل كبير، فالزمان والمكان يحددانها ويحددان شخوصها وهما اللذان يمنحانهم مشروعية الوجود فيهما وأيضا في نفوس وقلوب الناس.

وكما يقول ميشيل بوتور فإن للأشياء والأماكن تاريخا يسكنها وتسكنه، والمكان، وحتى الزمان، لدى بزة ليس ملكية مشاعة إنما خاصة فقط بالشخصيات التي عاشته وعاشت فيه، ومن هنا جاءت الحميمية ثلاثية بين المكان، الزمان والأشخاص، ولهذا فهي في مجمل قصصها تحدده وتعينه لقناعتها بأن مجرد ذلك لا يكفي أن يكون سببا وجيها لحضوره، فهو بسيط ببساطة شخصياته، حيوي بحيويتها، إنهما وجهان لعملة واحدة.. يساهمان في خلق الحبكة الجيدة والحدث المتنامي الذي يقود إلى لحظة التنوير دون مشقة.

واختلاف الشخصيات زمانا ومكانا، إذا جاز التعبير، عند بزة يعني بالضرورة مزيدا من التنوع في النتاجات الفكرية التي تحمل الرمز الواعي والدهاء السردي الحرفي أو المهني الذي يصقل الملحمة الذاتية التي تمسك بتلابيب مرآة الفن لتعكس الطبيعة وتحللها من خلال ما يشبه المنشور الزجاجي الذي يلتقط نتف وشظايا وأنصاف المناظر والصور بألوانها وأضوائها وظلالها ليعكسها في المرآة، وما المرآة هنا سوى الأسلوب النثري الواضح الجميل الذي يقترب كثيرا حتى يلمس الشعر أو يكاد.

تتناسخ مفردات كثيرة من قصة حياة الكاتبة ذاتها وأحداثها عن قصد منها أو دون ذلك مع أعمالها، وحقا أنه إذا كانت السداة حياة الفنان فاللحمة هي فنه، وهكذا تتلاحق مراحل عمر الكاتبة المختلفة في قصص فنية تعكس بدورها حالات متباينة من الإحساسات والمشاعر تظهر لنا بواطن العقل المدرك وانطباعاته كما يشمل أيضا زاوية من مناخها الفكري الثري الذي يتطور من موقف إلى آخر ومن واقعة إلى ثانية وفق إيماءات رمزية تعتمد الاستنارة أو الكشف الفجائي نهجا، وطريقة المونولوج والديالوج والمونتاج السينمائي طريقا لقشر الماضي ووضع الأصبع على آلام الحاضر واستجلاء المستقبل، وغالب الأمر ما جاءت قصص

بزة إلاّ تجسيدا لحدث في حياتها قبع لفترة في العقل الباطن ثم تمّ استدعاؤه إما بالاستظهار اللحظي في لحظة من لحظات الفيض أو الوجود أو عن طريق تداعي المعاني، وهكذا تكون مجموعة القصص أحداثا أو نتفا تصنع كل جزيئات صورة الفنان.

ويمكن تلمس الصورة الأشمل لهذه القصص بالوقوف على هذه الملاحظات التي تتحدث عن نفسها بين السطور:

- توصيل جيد في حدود الكلمات والمفردات ومدى الدور الذي يلعبه الهيكل القصصي بأبعاده الرمزية وأعماقه الرومانطيقية الشاعرة.

- تشتمل على محاولة دؤوبة لكشف الحياة وأسرارها فهي مليئة بالجو المألوف في غرابة الغريب في ألفة ومفعمة بالغموض والتداخل بعيدا عن الإبهام والتناقض والتعقيد.

- تسعى المجموعة إلى تحقيق نوع من التكامل والكمال في ميادين علم النفس ومجاهل الروح التي غطتها ضروب العلوم المتطورة الحديثة.

- العاطفة المتأججة المشبوبة وحب الحياة والناس هي المرتكز الأول فلم نجد الكاتبة تنحو منحى التعليل العلمي في تحليل الشخصيات والأحداث، وربما يكون ذلك ناتجا عن إيمانها بأن الأدب هو الأدب والعلم هو العلم فقط.

- تركز المؤلفة على كشف حقيقة العلائق والعلاقات البشرية ولكنها تبتعد عن تقديم جواب محدد، فقط تولي الحقيقة قسطا كبيرا من عنايتها من خلال حرص ووعي بعدم التمادي في تأكيدها، وهذا يمنح القارىء أن يأخذ ما بين يديه من قصص مثيرة وموحية على أنها تسلية ذهنية حينا وعلى أنها حقيقة حياتية جبرية حينا آخر.

- عالم المجموعة يقوم على مجموعة متنوعة من الافتراضات والتساؤلات تتفاوت تفاوتا واضحا في قيمتها ووظيفتها الفكرية ولكنها لا تفقد إمتاعها وإثارتها.

- العلاقة وثيقة «زمانيا، مكانيا وحدثيا» بين القاصة وقصصها، فأبطال قصصها صور منها عاشت فيهم الأحداث وكابدتها ثم أفرزتها نمطا أدبيا يقوم على ثنائية العاطفة أو الحقيقة والخيال.

- عالم المؤلفة هو كونها الإنساني الذي لم تتخل عنه قط بل ركبت موجات أدبه الواعية من البدء دخولا إلى عالم الإنسان جسدا وروحا، وجودا وفناء.

- ترتبط بزة بشخصياتها برابطة الدم بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى علمي وأدبي، ومن معنى روحي ونفسي، وهكذا فهي تلتقط شخوصا شاهدتها وعايشتها، واستمرارا لموقف الصدق نحوها أحيانا تقوم بما يشبه التعليق عليها ومغازي أفعالها بطريقة توحي بقدرتها على ملاحظة الحياة ومتابعة أحداثها.

- يبدو أن المؤلفة ترى في الفنون بكافة أشكالها وأنماطها سبيلا طيبا للشفاء والخلاص من آلام الحياة الموجودة في كل مكان وكل زمان، بل ولربما شفاء الناس من الحياة ذاتها.

- واضح أن المؤلفة استفادت كثيرا من دراستها واطلاعها على فنون القصة لدى الكتاب الكبار جي دي موبسان، جورج صاند، ارنست همنجواي، تشيخوف، كاترين مانسفيلد، لويجي بيرانديللو، سومرست موم، لكنها أكثر ميلا إلى المدرسة الفرنسية وبالذات أدب الفودفيل السهل المرح البسيط، وكذلك وظفت

فهمها لطبيعة فنون السينما والمسرح والحكايات الشعبية لصالح عملها فجاء نتاجا صالحا وأكلا فكريا غنيا طيبا لا يقدمه إلا قلم حريص على نوعية وكيفية ما يقدم ولا يكترث كثيرا إلى الكم حتى لو اقتضاه ذلك حذف الكثير..

- تشكل الملاحظات المتلاحقة في هذه القصص ومن خلال الهيكل الفكري وتداعي المعاني والمونولوج والديالوج والمونتاج وأسلوب السرد الجميل إضاءات مفيدة بل ومنعشة للقارىء حول طبيعة التجربة الحياتية. خاصة أنها تأتي خاطفة دونما إطالة، فكل قصة على حدة ليست سوى ومضة أو لحظة من لحظات الفيض والوجود، ويبدو لي أن بزة لا تؤمن بالسرد المطول عن قناعة بأن هذا ليس زمانه، ولذا بدت القصص مقنعة وقادرة على اجتياز الامتحان والخروج إلى النوع.

- نفضت المؤلفة يدها بعض الوقت من الوصول إلى الهدف والحقيقة بمعنى أنها قادتها إلينا وساقتها نادرة من نوادر الحوادث أو عجيبة من عجائب الحكايات، فيها عبرة لمن أراد أن يعتبر، ذكرى لمن شاء أن يتذكر، فلسفة لمن رغب أن يتفلسف، وحلما لمن بغى أن يحلم، وفي كل الأحوال بقيت ثنائية الحلم والحقيقة، الواقع والتخيل، التوهم والوجود، موجودة تطل برأسها من بين السطور بين حين وحين، ففي أكثر من مكان حقق أبطال هذه المجموعة القصصية أشياء مثل التوق إلى التمرد والثورة من خلال تيار اللاوعي الذي خرج من مصادر المشاعر الملونة.

- جاءت المشاهد الوصفية موحية ودقيقة في وقت واحد خاصة أنها صيغت بموهبة أدبية ولغوية واضحة، وكما يقول الناقد الإنجليزي الكبير ماثيو أرنولد فإن الأسلوب هو الكاتب والعكس صحيح، فهذا ينطبق على المؤلفة هنا بالكامل، فروحها وأنفاسها بل وحتى اهتماماتها الصغيرة تتقافز على صدور صفحات الكتاب في مشاكسات ناعمة تبعث على الابتسام والانسجام، وهذا يعني أنها لم تقف موقف المراقب للسلوك البشري لشخوصها بل تدخلت في صنع الحدث الذي يمثل فكرها وهمها ومشكلتها، وهنا نتذكر مقولة الكاتب الاجتماعي «إيان واط» الحياة معقدة ذات جوانب متعددة ويصعب تفسيرها من خلال منظور واحد، بل إن أحداثها تقبل التفسير من خلال منظورين متضادين كالعلم والخرافة، أو الواقع والخيال، أو الحقيقة والسحر.

وفي الختام يمكنني القول إن بزة الباطني - السيدة التي كانت - لم تكن تلح راغبة في الانتشار السريع، وهذا دلالة على قناعة تامة لديها بأنها تريد أن تؤكد موهبتها وتنميها بانتشار غير متعجل، ولذا بدت المجموعة قصصا ناضجة لحكواتية ليست سهلة تعرف ما تريد أن تقوله وتوصله إلى الناس، تنطلق من خبرة جيدة بالعالم والبشر ومن ثقافة متنوعة ضاربة الجذور في التراث، الحكايات الشعبية، الأغنيات القديمة والمعاصرة، الشعر، ممتدة الفروع إلى الثقافات الأجنبية الأدبية والفكرية والاجتماعية، ولديها تجربة خصبة في أمور الدنيا جدا ولهوا، ريفا ومدينة، أدبا وعلما، نثرا وشعرا، إضافة إلى أنها محبة للاطلاع بشكل ملحوظ مما يقيم لديها أود عالم قصصي غني متميز حكاياته أشد ألقا من خيوط الذهب والفضة.

# يثرب الجديدة.. وإشكالية الخطاب الإسلامي الراهن

الكتاب: يثرب الجديدة
المؤلف: محمد جمال باروت
دار النشر: رياض الريس للكتب والنشر - حزيران 1994

معروف عازار

مع التقدير البالغ للجهد المبذول من قبل الأستاذ «جمال باروت» في مؤلفه «يثرب الجديدة» وبعنوان فرعي «الحركات الإسلامية الراهنة»، وأهمية أدواته النظرية في البحث لجهة الكشف عن منطويات الخطاب الإسلامي في ترشيحاته المختلفة.. ثم اجتهاده في الكشف عما هو ظاهر، ومغيب في هذا الخطاب.. ومن ثم رسم، وتتبع، معالم تحولات الخطاب في ظل تطوره التاريخي، وكذلك الفروقات الاجتهادية، وصولا إلى فتح حوار معه يجتهد في مقاربة المشروع العربي للنهضة المطروح اليوم على أكثر من بساط للبحث، (يتخطى الفهمين «العلماني» و«الإسلامي» ويؤدي إلى علمنة جديدة - حسب الصفحة الأخيرة من الغلاف - قد تكون المخرج الوحيد من «قطبية» التناقض الراهن ما بين «الدولة المستبدة» و«التيارات العنيفة الجهادية»)، ومع تثمين الخلفية الفكرية الموجهة للبحث، الوطنية، والنهضوية أساسا، نسوق بعض الملاحظات التي أزعم أن بعضها كان نتاجا للاقتصاد في البحث، وأن بعضها الآخر ينطوي على مسائل خلافية تستدعي المتابعة، والحوار.

**أولا**: الملاحظة الأولى على المنهج الذي تصدى به المؤلف لقراءة الخطاب الإسلامي، والقائم على الإقرار المسبق بعلمانية الخطاب الإسلامي، أو أن الإسلام علماني بطبيعته، بالاعتماد على حسن الانتقاء لبعض النصوص الهامة، والأصيلة من الخطاب الإسلامي، في حين كاد أن يصف، أو هو وصف ضمنيا الخطاب الآخر (الجهادي) بالمعارض، أو المغتصب عنفيا لمشروعية الآخر (المعتدل)، مما أكسب النص طابعا رؤيويا أكثر مما هو واقعي، فالحكم العلمي الموضوعي يذهب بالاعتقاد إلى عكس ذلك، باتجاه إبراز مشروعية كلا الخطابين، حتى ضمن المرحلة التاريخية الواحدة.

بالاستناد إلى غنى الواقع، وتنوع توجهاته، وبالنظر إلى كونهما ظاهرة اجتماعية تحيل موضوعة المشروعية إلى نوعية الحراك الاجتماعي، وإلى مستوى الوعي السياسي، وإلى درجة فوات المجتمع، أو نسبة تطوره، وإلى مجمل موازين القوى المحلية والخارجية، لا إلى الهوى نحو هذا الميل، أو ذاك.

غير أن مذهب المؤلف باتجاه إبراز، وتثمين الخطاب الإسلامي المعتدل عن آخر عنفي، ومأزوم مذهب في غاية الأهمية، والاستثناء. في ظل التداخل، والاختلاط السائدين اليوم على صعيد الخطاب الإسلامي، وفي ظل الانهيار العام في مفهوم الهوية الوطنية القومي، والإسلامي على السواء. ولنقل - على سبيل الاستدراك - إن الإشكالية برمتها، إن كانت بين المعتدلين، والمتطرفين من الإسلام، أو بين الإسلاميين والعلمانيين، هي قضية قديمة، جديدة في آن، تظهر باردة حينا، وساخنة أحيانا، إنما جديدها الآن تلك السخونة المقتربة بالدم، والتي هي عمقيا شكل من الصراع الحاد بين أنماط من التفكير، والنوازع، والمصالح، لم يعد الإسلام فيها تلك القيمة الروحية، الأخلاقية، الإنسانية السمحة، بل صودرت لصالح بغيات سياسية متلونة.

**ثانيا**: بعد الافتتاحية الموفقة عن إشكالية الخطاب التقدمي المعاصر، وإشكالية العلمنة فيه. يميز المؤلف بين ثلاثة مستويات في الإسلام، الإسلام (الشعبي، والرسمي، والسياسي)(1) والحق... إن هذا التمييز مدخل لابد منه للتعرف إلى الأشكال العلمية لتموضع الإسلام في المجتمع، وبالتالي، على أشكال الحراك فيه، لكن المؤلف لم يحدد تمام التحديد المحتوى العلمي لكل من تلك المستويات، أو أنه على الأقل، لم يستدرك بأن الإسلام الشعبي إسلام بلا خطاب وهو بالتالي موضوع لكل الخطابات، وساحة صراعها البارد، والساخن، وعليه تدور، وبه تتحدد كل الصراعات السياسية، وبالتالي لابد من التفريق بين إسلام، وإسلام.. بين الإسلام الشعبي الذي لم يتوقف ولا لحظة عن الحضور، فاعلا كان، أم غير فاعل - وهو الذي أشار إليه المؤلف بالمليونير - وبين الإسلام السياسي الذي استمر هو الآخر بالحضور بين فترة تاريخية وأخرى، بهذا اللون، أو ذاك، مؤكدين أن التطرف المشهود اليوم على الساحة الإسلامية ليس إلا واحدة من لحظاته الواقعية، لا حدثا عارضا.

**ثالثا**: على مدار البحث، يميز المؤلف بين خطابين إسلاميين، الأول معتدل، «إخواني» والثاني متطرف «جهادي»، ويأخذ على دارسي الحركة السياسية الإسلامية ومنهم «نصر حامد أبو زيد» قوله: «إن الفارق بين نمطي الخطاب، فارق في الدرجة، لا في النوع..» وفي حين لا يجد «أبو زيد» «تغايرا، أو اختلافا من حيث المنطلقات الفكرية، أو الآليات بينهما، وأن الخلاف بينهما هامشي، ينحصر حول تطبيق المبدأ، لا حول المبدأ ذاته..»(2) يجد الأستاذ «باروت» تغايرا،

واختلافا، بل تناقضا بين الخطابين، الإخواني، والجهادي، وأن «العلاقة بينهما لا تقوم على آلية التداخل النصي، بقدر ما تقوم على القطيعة، والاختلاف في المرجعية» وبرهانه في ذلك أن الخطاب الإخواني يعتمد على تطبيق الشريعة، بينما الجهادي انقلابي، ثيوقراطي، يعتمد على نظرية الحاكمية لله(3). وحينذاك نتساءل.. أين وجه التناقض في المرجعيتين، وما وجوه التعارض بين الحاكمية لله، والحاكمية للنص..؟ اللهم، إلا في شؤون التشديد، والتليين، وحتى إن حصلت الفروقات - وهي حاصلة - فهي من باب التأويل الأيديولوجي، والسياسي، ليس إلا.. مع أن لفظة «الحاكمية» على حد تيقن «الهضيبي»: «لم ترد في أية آية من الذكر الحكيم، ونحن في بحثنا الصحيح من أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام، لم نجد فيها حديثا قد تضمن تلك اللفظة..»(4).

**رابعا**: بعد مداولات يقيمها المؤلف حول الدولة الإسلامية، والدولة الدينية، والدولة القومية، يخلص إلى القول إن الخطاب الإخواني (المعتدل) لا يفصل بين الدين والدنيا، إذ.. «لا معنى للشريعة خارج تطابقها مع المصلحة.. وبذلك لا تختلف طبيعة التشريع الإسلامي عن الطبيعة العلمانية للتشريع المدني»(5) مشيرا إلى علمانية هذا الخطاب.. وأن التناقض - حسب الخطاب الإخواني - ليس بين العلم والدين، بل بين العلم والخرافة.. لإن الإسلام قابل بطبيعته على استيعاب التطورات الكونية، - ونقلا عن السباعي - فإن نصوص القرآن «جاءت بالأحكام الكلية.. وتركت ما دون ذلك لأولي الأمر ينظمونه بقوانين يضعونها». ثم يضيف.. «ولكن هذه القوانين، وهي من وضع البشر يجب أن يراعى فيها ألا تخرج عن أحكام الإسلام العامة، وأن تكون تطبيقا دقيقا لروح الشريعة الإسلامية»(6).

والحال.. ومع دقة هذا الاستنتاج من الناحية السياسية والوطنية، وطابعه الاستثنائي في الخطاب الإسلامي.. لا نرى فيه ذاك التطابق المنشود والواقع العلمي، غير أنه في المحصلة يبقى خطابا ذا قيمة عالية، واستثنائية في مسيرة الفكر السياسي الإسلامي، وهو من الحالات المثلى التي مارسها الإسلام الأول، وراودتها الدولة الإسلامية بعده، وتهاوت في التاريخ الحاضر مع آراء «المودودي» و«البنا» وغيرهم من ممثلي الخطاب الجهادي. إلى أن أصبح الفرق شاسعا اليوم بين الواقع والنص، بين التطورات الكونية، و«التطبيق الدقيق للشريعة الإسلامية» وبينما كانت الشريعة الإسلامية - سابقا - استنباطا لأحكام الواقع.. هي اليوم ليست كذلك في الخطاب الإسلامي السياسي، ولا تعني الآن أكثر من العودة إلى تلك الأحكام، مع إطلاق منظومة الاجتهاد - بالطبع - والمفتوحة على قراءات شتى، والتي لا تقدم، ولا تؤخر، مع فيض الاجتهادات، والمجتهدين، خاصة وأن الشريعة حسب «عبدالقادر عودة» تتسم: بالكمال، والسمو، والدوام(7). و«السباعي» يتابع هذا الجدال: بتطابق طبيعة الشريعة مع وظيفتها الاجتماعية، بحيث تشكل المصلحة معيار هذا التطابق، وبذلك: «لا تختلف طبيعة التشريع الإسلامي عن الطبيعة العلمانية للتشريع المدني»(8) مادام التشريع الإسلامي ينتج أحكامه وفق المصلحة!! فما مدى معقولية هذا التطابق عمليا..؟ وأيضا، ما هي المصلحة..؟ أليست كل النظم السياسية التي تعاقبت على أصقاع مختلفة من الدنيا - ومنها النظام الشيوعي - نظم مصالح اجتماعية..؟! إن ذلك يحيلنا إلى الظن بعدم دقة الكلام، أو إلى القول إن المصلحة هنا - في الخطاب السياسي الإسلامي - مصلحة مخصوصة،

متفردة، ومؤطرة مسبقا، وغير منفتحة للتعاطي معها، ولا يشفع لهذا التأثير، والانغلاق، قول «السباعي»: «لا تضيق الشريعة بمصلحة المجتمع، يقر العقلاء، والدارسون الشرعيون، والاجتماعيون بإنها مصلحة»(9) غير أن «السباعي» لم يحدد من الذي يقرر بأن هذا «العاقل» عاقل، وذاك «المصلح» مصلح في خضم هذا التكفير المتبادل فيما بين الإسلاميين أنفسهم، وبين الإسلاميين وكل ذي عقل أو رأي - إن هذا الحكم - الفصل - لا يغلق الموضوع - كما نري على صعيد الممارسة - بل يفتحه على جدل لا يستقر له قرار، ومعه، تصبح الكثير من الاجتهادات قولة بلا محتوى إن لم تدعم بسلطة ساندة دينية كانت، أم سياسية، والاجتهاد بلا سلطة، سفاهة، يحاكم صاحبها، ويكفر أمثال «نصر حامد أبو زيد». حتى أنه قد نشأ عبر التاريخ الإسلامي حتى اليوم، ما يمكن تسميته بـ«حرب النصوص» مما دفع أمثال «السباعي» إلى التشكيك في: مدى إسلامية المعرفة الفقهية التي يحملها البعض قائلا: «إن التفقه في دين الله يحتم عليهم أن يعالجوا ما تطور من أوضاع المسلمين في ضوء مبادئ الشريعة، ونصوصها، لا على ضوء نصوص فقهية اجتهادية نشأت في جو خاص، وعصر خاص، وتفكير خاص»(10).

والإسلام - أيضا - في نظر «السباعي»: لا يقف في وجه تطور ما.. وما، هنا إطلاقة، لا مجال فيها لاستثناء. ونحن إذ لا نشك بتطابق هذه المقولة مع ممارسات الإسلام الأول (إسلام النشأة) الذي استوعب الواقع، والتطورات، والممكنات، والمعوقات، وطور الأساليب، والممارسات، والأحكام، وكذلك النص، وحث على إعمال العقل.. لكننا نتساءل اليوم: أي عقل هو المقصود؟ العقل في شرطه الإنساني الحر، أم العقل المعقول بأحكام النص..؟ ولا ننسى أن الموقف الديني (خارج إطار بعض الاجتهادات النهضوية) موقف معطى مسبقا، كامل، ومتكامل «لوح مكتوب محفوظ» وهذا الموقف مسبقا لا يتوافق عقليا مع مقولة التطور. لأن كل تطور هو تجاوز لما هو معطى. وهنا يجب أن نضع الدين - بلا مسبقات، وبكل احترام - في شرطه التاريخي ليكون، ويساعد في تكوين وحدة الدفع الضرورية لإحقاق التجاوز.

خامسا: في مداولات المؤلف حول آلية الخطاب الإسلامي السنوي يشير إليه بالعلماني. بمقابل وصفه للخطاب الشيعي (بالثيوقراطي) ثم يعود في ص 70 للإشادة في الأيديولوجيا الشيعية قائلا: «إن هذه الآليات اللوثرية العميقة التي تحكم خطاب «النائيني» تفتح أقصى حد ممكن لقبول التنظيم العلماني الزمني لشؤون الدنيا في إطار النظرية الشيعية السياسية..» وهو نفسه كان قد استغرب هذا الدمج سابقا (ثيوقراطية - علمانية) وأحسب أن الغرابة ليست في التناقض بين الحكمين إنما في عدم رؤية الحركة الدائمة في الانتقال من موقع إلى آخر لدى كلا الطرفين (السني والشيعي) وعلاقة ذلك بالسلطة الزمنية، وبالظروف التاريخية، وهو انتقال سياسي محض، مبرر، وعقلاني انتبه المؤلف فيما بعد إلى درجته، ونوعه حينما تحدث عن الأصولية الإسلامية السائدة، وخاصة في خطاب «الندوي» الذي «شكل قطعية بنيوية مع إشكالية الإسلام الأصولي، وكذلك إضافات «حوّى» ومفهوم الحاكمية في خطاب «المودودي» ومفهوم «ولاية الفقيه» السائدة في الأصولية الشيعية المعاصرة(11).

سادسا: لنقل - بداية - أن المشروع السياسي الإسلامي الراهن على تعدد مشروطياته، بإشكالاته، ومنطوياته، هو

مشروع سياسي مثله مثل غيره من المشاريع السياسية الأخرى المطروحة على الساحة.. وإذا كان بعض دعاة المشروع قد دمجوا بين هذا المبدأ أو ذاك، وتثبيت غيره. فإن هذا الدمج، وذاك النفي لا يتعديان عن كونهما مسألة أيديولوجية - سياسية بحتة امتلأ التاريخ العربي وفاض بما يشابهها أو يماثلها.. لكن موضوعة الإسلام عماني بذاته، أو في ذاته موضوعة مفتوحة جداً، جداً على الاجتهاد، والنقاش، ونحن في الواقع إزاء إجابات متلونة، وغير متصالحة.. وفي هذه الناحية تحديدا يجب التفريق بين إسلام النص، والإسلام السياسي. فإسلام النص، وعلى رأي «علي عبدالرازق» في كتابه «الإسلام وأصول الحكم» (المستثنى من البحث، ولا أدري لماذا) لم يكن دين دولة، كان دينا للبشرية أجمع بينما الإسلام السياسي يذهب إلى دمج الدين بالدولة، ثم أن الإسلام كدين، ليس بحاجة إلى توصيفات للتدليل على علمانيته، أو دنيويته، أو إنسانيته وسماحته.. إلخ. هو كذلك بالطبع.. ولسنا مع الحوارات التي تقحم الدين كنوع من إضفاء العصرنة عليه، ويكفي الإسلام فخرا، أنه مع النشأة الأولى خاصة - قرأ الواقع قراءة لصيقة، ونقدية، ودقق في الأحكام والممارسات التي تكفلت بنقل المجتمع الجاهلي إلى آخر حديث، وعيب على المسلمين اليوم هذا التدمير الذاتي في بقاع مثل أفغانستان، ومصر، والجزائر..!إن تديين السياسة، أو تسييس الدين خراب على كليهما معا، والشعار القديم (الدين لله، والوطن للجميع) لم يكن عملية حسابية لإنصاف غير المتدين من المتدين، بل القصد من الشعار، الدفع باتجاه أن يكون حوار الجميع على الوطن، ومن أجل الوطن كائنا ما كان الانتماء السياسي أو الديني، أو المذهبي للفرد، فالتعدد، وكذلك المغايرة قانون كلي، وكوني لوحدة الوجود، وشكله، وحركته، ومسألة اللون الواحد نفي للآخر الموجود، واستبداد. والإسلام الأول لم يحتكر الحقيقة لذاته، فاعترف بوجود الآخر من الأديان السماوية إلى جانبه. غير أنه ولاشك، اتخذ لنفسه ميزة المجدد وهو - ولاشك - كان كذلك، وكان المشروع الأول للنهضة على الأرض العربية وغيرها، الذي توقف بعد ازدهار مشهود. أما الانطلاق في مشروع النهضة العربي من مسايرة الميل المليوني (حسب باروت) ويقصد الإسلام الشعبي الذي يشكل الغالبية الاجتماعية والدينية، فمسألة ولا شك في غاية الأهمية، كونها، تذهب إلى القبض على الحامل الاجتماعي للمشروع، وأهم منها: «علمانية جديدة تتخطى «علما نوية» الدولة المستبدة و«ثيوقراطية» الجهاديين «الإسلاما نوية» ويقول «جمال باروت» «لا يمكن أن تتم إلا من ذاتية الأمة»(12).

## الهوامش:

1 - جمال باروت - يثرب الجديدة - رياض الريس للكتب والنشر 1994 ص 13.
2 - نفس المصدر ص 14.
3 - نفس المصدر ص 15 وما بعدها.
4 - نفس المصدر ص 199 نقلا عن كتاب الهضيبي - دعاة لا تقاة ص 84.
5 - نفس المصدر ص 31-32.
6 - نفس المصدر ص 32 نقلا عن السباعي - دروس في دعوة الإخوان ص 139.
7-8 - نفس المصدر ص 32.
9 - نفس المصدر ص 33.
10 - نفس المصدر ص 133 وما بعدها نقلا عن اشتراكية الإسلام للسباعي.
11 - نفس المصدر ص 151 وما بعدها.
12 - نفس المصدر ص 245.

# عروة الزمان الباهي جدل الخفاء والتجلي

للمرة الثالثة - غبّ «الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية»(1) و«سيرة مدينة»(2) يفاجئنا الدكتور عبدالرحمن منيف بعمل يحيل - لأول وهلة - إلى أنه هو الآخر من خارج كتابته الروائية! بيد أن القارىء الحصيف سيضع يده - لاشك - على مفاصل كثيرة تحيل إلى الراوي باعتباره الأس الحكائي في المعمار الروائي، بما يحقق متعة مزدوجة، متعة قراءة عمل أدبي فذ من جهة، ومتعة الاطلاع على مجالات معرفة أخرى كالعمران - بمعناه الاجتماعي الواسع - كما في «سيرة مدينة»، الذي يطلعنا على مناحي الحياة المختلفة في «عمان» الأربعينيات، أو أسرار الكتابة الروائية كما في «الكاتب والمنفى»، الذي يطلعنا على أسرار الكتابة الروائية في تمفصلها مع الايديولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس.. إلخ، أو السيرة الذاتية في إطار ميثاقها الاجتماعي كما في العمل الذي نحن بصدده، والموسوم بـ«عروة الزمان الباهي»(3)!

## عن جيل ما بين الحربين

محمد باقي محمد

إنه جيل الأحلام الكبيرة، والخيبات الأكبر!

ليس الأمر من خارج السياق، بل لأن الحرب العالمية الأولى، وهي تضع أوزارها، أوهمت ذلك الجيل بالكثير، ربما مع مبادىء الرئيس الأمريكي ولسن، بما فيها حق تقرير المصير، لكنها - أي الحرب - إذ راحت تعيد ترتيب البيت العالمي، فاجأته بأسماء من قبيل سايكس بيكو، وبلفور! ثم كان أن حل الاستعمار الغربي

محل الاستعمار العثماني على امتداد المنطقة الواقعة جنوب المتوسط وشرقه! كان عليه أن يكون جيل البروق والعواصف والثورات إذن، ومن شط العرب إلى بلاد الشنقيط اشتعلت الأرض من تحت أقدام الإنجليز والإسبان والفرنسيين والإيطاليين طلبا للحرية!

في أعقاب الحرب الكونية الثانية شرعت الأقطار العربية تتحصل على الاستقلال بالتتابع، فكان أن أورقت الأحلام عن عالم حر وموحد في الصدور، وإذ بدت المسافة التي تفصل تلك الأقطار عن الغرب المتحضر - في ضمير ذلك الجيل - قابلة لأن تطوى، أو تردم، فاجأته الخيبات ربما مع إعلان إسرائيل ككيان مشخص على أرض الواقع، ثم تتالت الهزائم بدءا بهزيمة جيوش الإنقاذ 1948، التي أخفقت في تحرير فلسطين، وانتهاء بهزيمة حزيران 1967، التي غسلت عن العيون غشاوتها!

إنها الأحلام تتكسر وتتحطم، ومع تحول الكيانات الوليدة المتخبطة إلى دول قطرية راسخة، اكتشف ذلك الجيل - وبكثير من المرارة - أنه لا يزال يراوح في مكانه، أن الدولة الموحدة أمنية غير مدركة لاتزال، وأن الحياة الحرة الكريمة في ظل أنظمة ديمقراطية راحت - أكثر فأكثر - تبدو حلما متمنعا ممعنا في النأي!

## عن السيرة الذاتية

من موريتانية البعيدة في أقاصي الذاكرة غربا كانت البداية، وفي العاصمة الفرنسية «باريس» كانت النهاية! وما بين البداية الموريتانية والنهاية الباريسية كانت ثمة محطات متناثرة تبعثر فقرات العمر بين المغرب والجزائر، دمشق، القاهرة، بيروت، وبغداد والبصرة! لا لإيقاع مؤسس على الرغبة فقط، بل لأن المخاض جاءه - كجيله - في لحظة التصادم بين شمال مسكون بهاجس القوة والرغبة في السيطرة، وجنوب مسكون بالفوات والفقر والاستلاب، وإذ بزغ نجمه أو هوى، تداعت حياة كاملة محكومة بالتأقطب والسياسة ولوثة الأحلام الكبيرة!

هناك، إلى الشمال من نهر السنيغال، قرب المحيط الكبير، ولد «محمد فال أباه» الموسوم بالباهي ونشأ، ولأنه ترعرع في بيت علم وأدب رضع الثقافة الإسلامية والشعر الجاهلي منذ نعومة أظفاره، بيد أن وفاة أبويه المبكرة نقلته إلى كفالة خاله، كان خاله ذاك واحدا من أقطاب الحركة الوطنية في موريتانية، فأخذته السياسة في طريقها، ليعيش مع الخال حياة التقلقل والترحال!

محطته الأولى كانت «دكار» إذ غبّ أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، أخذت الأرض تمور بالأحلام والاحتمالات وإرادة التغيير، فاستقر «الباهي» مع خاله فيها، فاعتبارها مقر الحاكم العام الفرنسي! في «دكار» هذه سيتعلم الفرنسية وسيعلمها لغيره من الموريتانيين الوافدين إليها ومنها سيلتحق بالمجاهدين الذين حملوا السلاح ضد الفرنسيين، وإذ تضيق به الرقعة، ويُضيّق عليه الخناق، لن يجد مفرا من اللجوء إلى جنوب المغرب! في المغرب، ومن خلال التحاقه بجيش التحرير سيولد صحفي من نمط خاص، ذلك أن «الباهي» كان أقرب إلى الفنان في التعامل مع العمل السياسي، بيد أن إقامته في المغرب لن تطول! ربما لأن العالم - وهو يتغير - لن يعدم تأثيره في تلك البقعة من

الأرض أيضا!

إذ ها هي سورية ولبنان تتحصلان على استقلالهما، في حين راحت بلاد العرب الأخرى تمور بإمكان ما قد يحدث، وها هم الفيتناميون يمرغون هيبة فرنسا في التراب، فيما قوة الاتحاد السوفياتي وحضوره في الميدان الدولي يتوطدان! الاستعمار ليس قدرا مكتوبا لا مفر منه إذن! وفي ظل سياسة فرنسية بالغة السوء في المستعمرات، بل - حتى - في فرنسا ذاتها، سيشتعل المغرب العربي بالثورات والانتفاضات المسلحة! كانت الثورة بحاجة إلى أن تكسب الرأي العام داخل فرنسا نفسها، فقرر جيش التحرير إيفاد ممثليه إلى أوروبا، وكان «الباهي» من ضمن الموفدين! وهكذا قفز هذا البدوي القادم من بلاد الشنقيط إلى «باريس» قلب العالم - آنذاك - وعاصمته! أما لماذا قُيّض لتلك المدينة أن تتحول إلى مأوى «للباهي» بدلا من العودة المؤجلة - بعبقرية - إلى أرض الوطن، فإن لذلك أسبابا كثيرة تضافرت، بعضها يتعلق بتكوينه الشخصي، وبعضها الآخر يتعلق بالمناخ العام الذي ساد جنوب المتوسط وشرقه» إذ إن «الباهي» - كما أسلفنا - كان قد ولج عالم السياسة من بوابة الأدب، فانطوى على ما يشبه البوصلة الموجهة بالضمير! لذلك - ربما - ستلعب الأحداث التي شهدتها الأقطار العربية دورا أساسيا في ترتّب مصيره على ذلك النحو! لقد تشكل الرجل على وحدة الأمة، فلم يجد أن ثمة فرقا بين تونس والجزائر أو موريتانية، ولما راحت الأحداث تتواتر على المشرق، ولم يجد «الباهي» - بما فطر عليه من حس وحدوي - بدًا من التورط في مشاكله التي راح يتعرف عليها عن كثب! وكانت «بيروت» بوابته إلى المشرق! كانت الثورة الجزائرية بحاجة إلى التأييد، ولهذا وجد «الباهي» نفسه في «بيروت»! تلك كانت المرة الأولى التي يحتك فيها بالمشرق لفترة قصيرة، لكنها لن تكون الأخيرة، ذلك أنه سيقصد دمشق وبغداد والبصرة وبيروت غير مرة!

ومع جلاء المستعمر عن المغرب، سيتنفس «الباهي» الصعداء، بيد أن الثورة سرعان ما ستنقلب على أبنائها، فما وحده المستعمر من هدف في حضوره، سينكشف في غياب ذلك المستعمر عن افتقاد إلى رؤية أو استراتيجية ما بعد النصر! في تونس سيقفز «بورقيبة» إلى سدة الحكم، وسيفرض سياسة الحزب الواحد، وفي الجزائر سيتسع الشرخ بين ثوار الداخل وثوار الخارج، ثوار الجبال وثوار المدن، الذين في السجن والذين خارجه! أما عندما يصل الخلاف إلى حافة الاحتكام للسلاح، فإن «الباهي» سيقف ضد أي صدام مسلح بين رفاق الأمس! وإذ تنفرج الأزمة، سيسارع إلى «الجزائر» العاصمة لكي يقوم بواجبه من خلال عمله في صحيفة «المجاهد»!

ما سيحدث فيما بعد كان دخيلا على رؤية «الباهي» وغريبا! لقد قفز الجيش إلى الواجهة غب سنوات ثلاث على الجلاء، بما أعاد البلاد إلى ظلال الاحتراب، وكان عليه أن يقرر، فإما أن يشارك في الفوضى الدائرة، أو يبتعد! كان البقاء معادلا لأن يخون أفكاره وشعاراته، فيما كان الابتعاد معادلا للموت البطيء في المنافي، فما أصعبه من خيار! وحده «الباهي» كان قادرا على حسم لا يخلو من الجنون أو الانتحار! ولكنه وهو يرحل عائدا إلى «باريس»، كان

قد ترك قلبه هناك!

كان عليه أن يكتب روايته الموعودة، حلمه الأدبي الأكبر، أو أن يسطر مذكراته، لكنه دائما كان يجد المبرر للتأجيل، ربما لأنه كان يتوهم أن في العمر متسعا مايزال، أو لأنه انشغل بما يحدث على الشاطىء الآخر من المتوسط! أما كيف بكى «الباهي» غب هزيمة حزيران، أو شتم حتى كاد أن يُجنّ، وكم هزه الشوق إلى تلك الأرض أو القلق، فحدث ولا حرج! فيما بعد سيكتب «الباهي» بهدوء، أن على النخبة أن تعيد النظر في كل شيء! وعند السادسة والستين، وحتى لا يدخل عامه السابع والستين، وتماما عند الرابع من حزيران لا الخامس منه، ربما لكي لا يشهد مرة أخرى ذكرى يوم الهزيمة، رحل «الباهي»، هذه المرة، وإلى الأبد!

## جدل الخفاء والتجلي

ما يكاد القارىء يفرغ من قراءة العمل حتى تبدأ الأسئلة والتصورات في المخيلة بالتبرعم، وقد يكون أحدها، أن ما تقدم هو مجرد سيرة ذاتية، فأين هي من ميثاقها الاجتماعي؟! إنها سيرة، نعم! بيد أنها ليست سيرة ذاتية، وإنما هي سيرة آخرين، لكنها ـ بشيء من التمحيص ـ تنفتح على احتمالات شتى لاسيما إذا تساءلنا:

ماذا لو لم يكن ثمة شخص اسمه «الباهي» أصلا؟!

ثم هل تفترق الإجابة على سؤال كهذا بالإيجاب عن الإجابة عليه بالنفي؟!

من هذا المدخل، ومن خلال ما أسميناه بجدل الخفاء والتجلي ربما أمكننا أن نتبصر في المسألة بالاتكاء على مبدأ الاحتمالات، وعليه سننطلق بداية من افتراض أن «الباهي» شخصية مختلقة ابتدعها خيال جامح، ذلك أن أسئلة أخرى ستتأسس ـ آنئذ ـ على هذا الافتراض مؤداها، لماذا لا يكون «الباهي» تجليا للمنيف؟! فالمنيف ينتمي إلى الجيل ذاته الذي ولد بين الحربين، بما حمله بين جوانحه من أحلام ورؤى عن بلاد حرة وموحدة، والمنيف أيضا ولج عالم السياسة من بوابة الأدب، واحتل فيها موقعا متقدما!

وكما نأى «الباهي» بنفسه عن اختصام الأشقاء، انتبذ المنيف بنفسه زاوية قصية في صومعة الأدب، بعد أن أخذته السياسة ـ طويلا ـ في طريقها، وبعثرت سني عمره بين عمان وبغداد ودمشق وبيروت والقاهرة والمغرب وبلغراد وباريس وسواها من العواصم والمنافي!

ولعلنا نجد في التصدير الذي جاء على الغلاف سندا لما ذهبنا إليه، ففي متنه خط المنيف «إن الموت الذي أخذ يعصف قويا مستبدا بأعداد كبيرة من جيل «الباهي» لابد أن يقدم درسا نموذجيا لما يجب أن يعمل الآن، وقبل فوات الأوان! فالفسحة تضيق، والأرض تميد تحت الأرجل، أما انتظار الوقت المثالي، والأكثر أمنا للإدلاء بالشهادات، وتدوين التجارب، فإنه تعويل على السراب. كما أن العزوف عن قول الحقيقة كالمساهمة في إخفائها، أو التواطؤ عليها. ومن هنا تترتب على كثيرين مسؤوليات لابد أن ينهضوا بها، وإلا أصبحوا من النادمين»!

فإذا أخذنا بهذا الافتراض نكون قد أدرجنا السيرة الذاتية في سياق ميثاقها الاجتماعي، بما يحيل «الباهي»/ المنيف إلى نموذج الجيل الذي ولد في الفترة ما بين الحربين، وبهذا المعنى يكون العمل قد

تجاوز الذاتي والخاص إلى المشترك والعام، فلا يعود ثمة ضرورة لدراسة الوجه الآخر من الافتراض، إذ إن وجود «الباهي» على هذا الأساس لم يعد يفترق عن عدمه!

إن الافتراض الذي أورده يستدعي منا الوقوف على فنية العمل باعتباره عملا أدبيا في أكثر من وجه، ولعل أول ما يسترعي الانتباه في هذا الجانب هو الكيفية التي قدمت بها شخصية «الباهي» في العمل! لقد رسمت الخطوط الرئيسة لهذه الشخصية بطريقة تخالف فيها شخصية «متعب الهذال»(4) في «التيه»(5) من جهة، وتحيل إليها، أو تذكر بها من جهة أخرى! ذلك أن «الهذال» انتقل في المتن من التجلي إلى الخفاء عندما لم يعد قادرا على التكيف مع المتغيرات من حوله، على عكس «الباهي» الذي انتقل من الوجود بالإمكان عبر الآخرين الذين حدثونا عنه، فمهدوا لظهوره، إلى الوجود بالفعل من خلال آثاره المادية(6)! لكن التأني في المسألة سرعان ما يكشف في افتراقهما الظاهري التقاء في الجوهر عند مبدأ الضرورة، ضرورتهما في حياتنا كقيمة وكفكرة! وعليه فإن «كاراكتير الباهي» بثيابه المتباينة، غير المتسقة، وبشرته الطينية الغامقة، وضحكته المجلجلة، وأكياسه البلاستيكية المحملة بالصحف والكتب ستظل في الذاكرة طويلا، ربما لأنها جاءت على كثير من عناصر الأسطرة، بما حقق لها المثلجة داخل العمل الفني!

صحيح جل العمل الذي بين أيدينا ليس رواية بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن أليست الرواية في أحد وجوهها سيرا لأشخاص وأحداث ومصائر، وعليه ألا يفسر ذلك لنا الأسباب التي حدت بالمنيف لأن يقدم لنا زمنا متعاقبا ينطلق من الماضي صوب الحاضر فالمستقبل؟! إن زمنا بهذا التعاقب - وان انطوى على شيء من الرتابة - يسمح لنا بالتبصر في علاقة الرواية بالتاريخ، لاسيما في المراحل التي تنحسر فيها الممارسة الديمقراطية، ذلك أنها تتوازى مع التاريخ الرسمي الذي يخطه الأقوياء على هواهم، فتحفظ الحقيقة للأجيال التالية! في الوقت الذي تسمح بنية العمل - فيه - بتلمس العلاقة بين أشكال المنتج الثقافي، كالعلاقة بين السيرة الذاتية والرواية من جهة، والمقالة من جهة أخرى، إذ لن يغيب عن القارىء المدقق أن فصول العمل جاءت على صورة مقالات تشكل بنيات مستقلة في ظاهرها، ومترابطة في المبنى العام، مما مكن المنيف من الوقوف على موضوعات عدة بقصد التأمل، ومن كسر الرتابة في الزمن بحدود!

إن المنيف إذ يقدم «الباهي» من الداخل، متبصرا في أهوائه وأحلامه ونوازعه، ثم في تحولات تلك الأهواء والأحلام، يؤسس في عمله لعلاقة الأدبي بالأبنية المفاهيمية اتكاء على منجزات علم النفس أو علم الاجتماع، كما يعكس علاقته بالأبنية الاجتماعية والايديولوجية اتكاء على تفاعل تلك الأهواء بالواقع المعاش! وهو إذ يفعل ذلك يستنفر خبراته كافة، ويستنطق أدواته الفنية والمعرفية كلها، فلا أحد يستطيع الادعاء بأن المادة الغزيرة التي أوردها «المنيف» عن الطيور وهجراتها، ومواطنها، وعاداتها، والطرق التي تسلكها في رحليها! أو عن عالم النمل وعاداته وأنظمة حياته! أو عن البيئة الصحراوية وأشكالها، ليلها، نجومها، نباتاتها، كيف تتكيف تلك النباتات مع مناخها، وتأثير المناخ على أناسها! أو عن

باريس ومقاهيها، مكتباتها، مطاعمها، والساحات، ضفاف السين، الحدائق، الناس، الزوايا المنسية، وروح المكان/ المدينة في تأثيره على البشر، إنما أوردها حفظا عن «الباهي» في إثر حديث أو أحاديث، إذ من غير المعقول أن يحفظ المرء تلك المعلومات شفاها عن الآخرين، إن لم تكن لديه اهتمامات بهذا الجانب أو ذاك كجزء من أدوات الروائي! إنها «إضافة إلى مستوى الحساسية في اختيار زاوية النظر، طريقة تركيز الأضواء، أي ما يعتبره الروائي أكثر أهمية، مادة وطريقة معالجة»(7)، جزء من إنجاز «المنيف»، وهذا لا ينفي عن «الباهي» - هو الآخر - علمه بتلك الموضوعات، بيد أننا متأكدون من أنه لو تناولها، لفعل بشكل مختلف وخاص به!

موضوعة واحدة أغفلها «المنيف»، أو تغافل عنها، إذ باستثناء الأم وزوجة الخال خلا العمل من ذكر المرأة تماما، فهل ليس ثمة امرأة في حياة «الباهي»؟!

إن سيرة الرجل كما وردت في المتن لا تأتي على ذكر زوجة أو أولاد، وهذا يبين لنا بجلاء فداحة الثمن الذي دفعه بسبب من انزياح العام - في حياته - على الخاص والشخصي! ثم ألم تكن ثمة امرأة في باريس تستوقفه بصفة ما، صديقة مثلا، رفيقة، عشيقة، أو حبيبة مشتهاة؟!

بقي أن نشير إلى أن هذه القراءة السريعة وقفت على مفاصل من العمل، رأتها - بحسبها - هامة ورئيسة، فوقعت من حيث لا تريد في مطب الاختزال، وقد يعمد آخرون إلى دراسة مفاصل أهملتها، فيضعونها في دائرة النور، أو للمفاصل ذاتها التي تناولتها هذه القراءة، من موقع التأييد مع التفصيل والإضافة، أو من موقع التعارض بما يغني العمل، ويخدم قضية الأدب!

**الحسكة في 16/ 1/ 1998**

**الهوامش:**

1 - الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية - عبدالرحمن منيف - دار الفكر الجديد - بيروت ط1/ 1992م.

2 - سيرة مدينة - عبدالرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط2/ 1994.

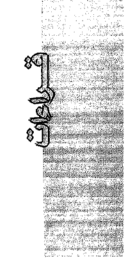
3 - عروة الزمان الباهي - عبدالرحمن منيف - دار بيسان للنشر والتوزيع - بيروت - المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء - ط1/ 1997.

4 - متعب الهذال: إحدى شخصيات «التيه» وهي الجزء الأول من خماسية «مدن الملح».

5 - التيه - عبدالرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط1/ 1985.

6 - يمكن الاستشهاد بالفصل الذي أورده المنيف على لسان «الباهي» على أنه مطلع روايته التي كان يتطلع إلى كتابتها، كما يمكن الاستشهاد بالصفحة المصورة عن ورقة كتبها الباهي بخط يده!

7 - من مقدمة عبدالرحمن منيف لرواية طائر الحوم لحليم بركات - دار الأهالي - دمشق - بلا تاريخ.



# انبعاثات ما وراء الرماد

# ما قبل الصورة النازحة في رعاة الجحيم


• غالية خوجة


**تتشعب** الشعرية عند عصام ترشحاني مراكمة حساسية كونية في رموز، تحير العابر إليها كما تحير أرواحها النافذة إلى هيولى الفنية والتي تتشارك كعلائقيات تشرق قبل الإبهام/ بعد الغموض، وتوصل إلى شبهاتها ذلك لأنها، لم تتحدث بلغة مشاعة للجميع تنتج الابتذال المنمط وتكرره.. بل إنها اللغة التي تقشر ظلمة لهيبها، ومياه المعنى، خالقة لغة جديدة من داخل اللغة ومن ذاكرة هذه اللغة، مضيفة إليها حالات تفيض بجذوة الخلود وتشعل فيها خلوة الأبد.. نافية الفناء في جهاته.

لذلك فمن لا يدرك هذا الخصب المتنامي على ضفاف النصوص، فإنه يتهم الشارع كالمبدعين المغلقين / الغامضين / المنهمكين كـ(مالارميه / رامبو / سيلفادور دالي / أدونيس / ت. س إليوت / السهروردي..).

فالتوليد المختزل في مستويات كل اللغة / الرؤيا، يغير على انتماءاته بتوليد آخر غير مغلق على نفسه، لكنه، يسيل من رحائقه حاضنا أمطاره لتتكاثر غيما للدم يحرث سماءه الأخرى.. وذلك من خلال مغامرة تغزو المطلق لتصيره مألوفا، وتبحث عن مطلقه منطلقة منه، لكنها حتما ستنتهي فيما وراءه، لاغية لحظة الصدام بما هو خارج عنها، ومبتعد في الذي قد يرى.. ولا يدخل فيه إلا بما لا يرى..

وهنا.. أذكر بأن النص هو الذي يفترع جمراته، التي من خلالها يقبل القراءة، وقراءة القراءة، وهو الذي يقترح شظايا المناورة عليه، ويعلقها في احتمال قد يكون أول النار وليس آخرها..

هذا الاحتمال الذي يشكل ألوان الأنهار في جزر اللغة المخزونة / ألوان التعايش الذي يحيل إلى لا ألوانه - التي من خلال استنطاقها نستطيع محاورة الصور - ضمن تشكيلية كلما تجردت، انقلبت أكثر حسية وأومأت بسرعة ضوئية إلى ما يتحسس بعض جنونه لينفلت بالأكثر تجريدية..

إنها المعادلة الفنية التي بقدر ما انكمشت على انفلاتها، بقدر ما أشعت في الكون كونا جديدا، محاولة خلق فضاءاتها التي لا تشبه إلا أحوال الرؤى الترشحانية..

فلنحاور بدورنا، أعماق البياض المتلولب، لنتقاطع مع رحم الغرابة الإشراقية التي تشير إلى الكلي، وتنير الاينشتايني (النسبي) وبذات الوعي تظلل الصورة الشعرية لتكمل العلائق اللاواعية، وتوصل ما تعذر على الغور..

فما تجدده الطاقة الإبداعية هو ما سرقه «بروميثيوس» من النار، وإضافة إلى عناصر «هيراقليطس» وهو ما وهبته أفعى «جلجامش» إلى ناي «انكيدوا»، وهو النبيذ السري الذي دفقته كلمات المسيح.

فكيف تماهى الشاعر «عصام ترشحاني» مع جحيمه المروض حتى بوح «مينيرفا / آلهة الحكمة الإغريقية» لـ«ميثرا / إله النور، وحامي الحقيقة لدى الفرس» حتى تعالي «بايان / Paean - إله النصر في الميثولوجيا اليونانية»...؟

«إذا كانت أجنحتك من شمع
فلا تقترب أكثر من الشمس»

ربما، أجنحتنا شمس تزيح الشمس، وتراقص قيامة الحلم، محاورة لهب النصوص.

## انفجار الحلم / دلالات التشظي

تبيح مسافة الوقع بعض غيومها، لتسرق من المطر رائحة رقصت من غير ربيع، وتختلس من الحلم ينبوع ما لا يحصى من توتر شرد في لحنه، «من كوة الإلهام يهطل» / «والنار التي بحواسها تتقمص الأزهار، والأعياد، واللغة الجديدة..» فما يتصادم ضمن الطاقة الإبداعية، يعكس لحن الحلم الذي يعزف حواس النار، وحواس النار بدورها تعزف الهطول الآخر خالقة، من الطاقة المتفجرة الأولى «حالة التقمص» حلمها الخالق الذي يومض في طاقتها الثانية المنعكسة من الكون على النص «الأزهار» والمنعكسة من النص على رحمة الدلالي «اللغة الجديدة» فماذا عن غريزة الوهج وعن احتمالاتها في سرة الحلم..؟

تسيح ألوان الحلم في خضرة اللا مألوف، مستنبطة من الفاعلية الكامنة ما

يشكل عبور الذاكرة الكلمية إلى وهجها المتغاصن بالانزياح المحرض «الحلم» على اعتباره بعدا يسدل النبض على شهوته، وبعدا تنكمش هالاته حتى اختفائها في دراما المونولوج المطلق «المونولوج الذاتي / الكوني، المنثور بين النصوص»، فتنقبض العلائقية المتداخلة وتنسرح العلائقية المتخارجة، وفي نبضة التقائهما، تتشظى روافد الحلم من:

**- رؤية آتية: «إياي من**
**ركعت له الرؤيا.. فلا،**
**تهرق شتاءك قبل أن**
**تتراشق النيران حلمك»**

- رؤى حصنتها اهتزازات اللغة:

**«لا تأبه لمن سدلوا رزاياهم**
**ولا تأسف على الزرع الخبيث**
**عليك أن تضرى..**
**كما شغب السماء..»**

- رؤى ارتكبت بياض الفعل الوحشي:

**«هي ومضة الأمد التي**
**سمكت مداك**
**فاظفر بذات النور.. قد غنمت يداك..»**

من روافد الحلم كذلك: المتشاكل من هذه الرؤى القريبة من بؤرة الاحتكاك، والرؤى البعيدة من نبضة الصدام:

**«ما لذ من موت ستكتبه القناديل التي**
**يتزنر العشاق صاعقها**
**ويكتبه الذين أحبهم**
**بيدين من مطر..**
**ما لذ من موت**
**سيقتل موته الآتي**
**على حجر**
**ويصعد للسماء..»**

بؤرة الاحتكام هنا، هي ألوان الحلم التي صادرت من الموت لذته واختزلتها في قناديل تكتب المتشاكل من الرؤى القريبة بالمطر الشهيد، الذي يحيلنا إلى الرؤى الأبعد حيث الموت المنضم إلى الحلم، والمتشاكل بلذة النص / الانبعاث، ينفي سلبية الموت، ليعيد إلى الحجر خصب المطر «الرؤى القريبة النابعة من الاحتكاك» خصب الصلصال البدئي المشترك بين الإنسان والوطن.

من تلك الرؤى التي غمرت النصوص، تندفع حركية الحلم بأقصاها مشكلة سرة الحلم المعاكس الذي ينمي التحريض، بتوتر إشاري يفارق صوت انفجاره، وينفي الصدى، فاسحا للوهج إزاحة أبعاده مع تعاشب حدسي مازال يكون السيرورة الدلالية لشظايا باغتت غريزتها، ولاحقت أمطار الحلم.

«طين بهي يرفرف، والماء يشرد في ريبة الحلم، يشرد حتى انتشاء الشرر..» حيث الأمطار المتنصلة من مياهها الأولى تربك شرود المياه الناسلة والمنسولة وتبلل الشرر من انتشاء الصورة برائحة الكون الأولى «الطين»، حتى انتشاء بقعة المتناثر خلف ديناميـة الحلم، الديناميـة التي وزعت خافيتها على النصوص محتفظة بتمحورها اللامرئي الذي يبث أطيافه كلما تناقضت الطاقة مولدة طاقتها القصوى، ومغامرة بانخطافها بأبعد من حلم ضم بهدير ناره ما تحركه النصوص..

**«وكمن يتوغل في مصباح**
**يرميه الليل على الأمطار**
**أتوغل قبل الكلمات إليها**
**أقطف أول نرجسة، خلف الحلم**
**وأترك لغتي ترقص في بهرتها»**

تماوج يعزل حلمه ليمتص حلم الطاقة، مشابكا هيولى الدلالة حتى تتخذ هيئتها، بغير الدال «بليل غير الليل»، فالنافر من الطاقة وهيولى الدلالة يدير صمت الحلم إلى صوتها الغائر، مشكلا من بلازما النص حركته، سابقا توغل الكلمات في لهب

المعنى، وقاطفا كبرياء الحلم من وراء الحلم «أول نرجسة خلف الحلم» محاولا الوصول إلى الميتائي من الطاقة المتلاقح بطاقة البعثرة التي ارتكزت بزلزلتها بين مطر الحلم في قلق الكلمة، وبين قلق الكلمة المطر في رجفة رمتها الدلالة فامتطاها حدس الفضاء..

فهل كشفت النصوص عن بهرة الحلم، وتعرت بالحلم من الحلم..؟

يقترب النهار من سماء الوقع، يحرث ما تكابد فيها، فندخل أول ليل لسكونه، وبينما يكتب الزمكان النفسي/ الباطني، نزفه..، يخرج الحلم إلى الرحيل الذي شجر في المجموعة نطافه.. أي طاقته المبدعة التي أظهرت تركيبتها بإيقاع مرئي وإيقاع لا مرئي، وحللت من التيه أول موجه فكانت التفعيلة الظاهرة التي انغرس فيها العمق السيمفوني لجماع وقعين تناثرا كالحلم في لجة النصوص، وانسرحا من اللحن الشارد إلى اللحن الذي يغير على شروده متبارقا بعناصر الكينونة، مرعدا ما بعدها..

لذلك، وبعد امتصاص الاحتمال للحلم، أطلقت الحركية دلالات التشظي بحلم جدد أفعوانه وخلف وقعيه المرئي/ اللامرئي:

## (١) الوقع المرئي:

ما تسلل من الشظايا واحتمل مفترقات النصوص ظاهرا بعناصر الكينونة التي اشتفتها النصوص من واعيتها وباحت بالمنتشي من الخافية فجاءت حاملة أول الوهج من شرود أوقد جهاته، وتجول بين الريح والنار، وبين الماء والتراب..

الماء:

**«أحبك، أنت امتلائي من البحر للبحر» / «انهمري أيتها النيازك، فنباتات المتعة تمارس الشذوذ علنا بأصابع الموتى» / «يتبخر نعناع دمي» /**

**«وليأخذ الحب**
**شكل الإزاحة**
**شكل النبوة..**
**هذا اخضرار رعاف البيوت،**
**يحدث أشلاءه**
**نطفة.. نطفة**
**ثم يرمي الفصول بها..**
**فيفيض الغناء**
**بغيث مداه..**
**المدائن تزهو..**
**وفي الدافق الرحب**
**تخفق حرية**
**لا تموت..»**

الماء/ الوميض، الذي أدهش هيدرائيته وتجاحم في بذرة باراميسيومية، كانت، طورا أوليا لطوفان ليس من البحر، أو من الانهمار، وإنما من تبخر نسغ مخيلة الدم، واخضرار الرعاف، ليجرف الحلم إلى جنون الكلمات الأشيب.. فالماء ملأ طلقته نيازك زرعت وقع النزف متعة تقلب أشلاءها على موج تشكل كأصابع الموتى، فمنح الملح جروحه السرية، والشرر عمقا غنى هلاكه فانتشر في الأبد

**«للسبي المعشوق**
**وميض الليلك**
**ماء الصدمة في الخفقان،**
**غناء خراب الدم**
**على الأغصان..**
**هل نقترف الغابة من عزلتها..؟»**

فالسبي الدلالي الذي يغزو ما في الوهج وما في الظلمة، وينحدر عاليا إلى مائه، يذيع فجاءة الليلك في الخفقان الذي لا يقترب من خراباته إلا ليعتمر في الغناء المخضر والذي تتدلى ثمالته في عزلة غابة نقلها النص من حالة الماء إلى حالة الصلصال، فكانت دُسُرَ «نوح» عندما شطح

قلب اليم ووزع أرواح الكتابة بينه وبين الشاعر «ما أشد حفاوتي بغريزة الأشجار، والماء الذي تنفس الأسرار».

التراب:

كل ما يخطف حجبه، يرضع النور الأول ويُرَاذذ ما بعده،

فكَيف انتمى الطين إلى طمي النصوص..؟

«قَبِّلْ تراب الموت، واغمر به أبدي»

النشأة الأولى والآخرة تخالج موسيقاها، وبين قمر بآزفتين، وانشقاق الليل وتصوف الأسطورة، يولج التراب مزموره في غربة النبت، وسوسنة الجحيم، يشوش لسع غرابته ويناقض الحفيف اللقيط مندلعا إلى جذوره، وغامضا فيما عدا «هنا أراه فيرتديني الخوف مرتجفا، ومنبهما أعود إلى الجذور» حيث يطغى وقع الحلم على أجراس التراب ملمحا بانخطافة تمايزت حتى دمها

«دم الحلم يهذي، ابتعدنا إلى رقصة الخلق»،

فاللحن الغائب بين هذوة المطر ودم الحلم، يتوتر مبشرا بالخلق، حارقا ما اشتفه من فجر تسكع قبل خضرة الوقع بعد البوح المنزاح

فما رقص بين النصوص تداول بروقه، وكور ينابيع الرعشة على الإلهام:

«والماء يهدم أسراره، يتهيأ في الوهم.. صفصافة محصنة..»/ «لا جَنْيَ يومض في حيرة الزرع»،

ما رقص يهب من الماء الهادم إلى طمي النور المشرئب حيرة للزرع، فالنفي الذي يطلق تحصينه يحمل إثبات حيرته على الجني، ليحير وقع الحلم في الإزاحة ويلتحم بالجني الذي نكشف هيئته متجانسا بالكونية

**«خرج البهار إلي**
**وكنت هتكت المحجوب،**
**وأوحيت بما**
**يتراحق في الشهوى،**
**ويبرق خلف الحلم،**
**فألبسني الغيم»».**

فالتراب/ الأرض، هجس تصارعت حالاته، وتأججت حتى غيم المحار النور، «عسقلان» جهات من الخلق، صخر يخوض في الليل، ماء يطرز راياته بالشائق»، إنه الوطن الذي يبحث عن وطنه مبتعدا عن التخويض في العتمة، يتراشق من الخلق حلما يتأرجن بالخلق، نابضا في الأثر «الشقائق»، ومباغتا من شعلته كبرياء النار، ولكن، عندما يقترب الهجس من حلول الصمت في سفر الصمت، تبتعد الأرض إلى القصيدة، تاركة ما يفوح من المنضغط اللامرئي في حركيته الأخرى

**«ما لا يكلمني يحلم،**
**يدخل النوافذ**
**يضغط الرحيق،**
**يضغط القصيدة..»**

الريح:

ذاكرة الريح النصية تناوش السماء، داخلة هجرتها، نحو علائقية اللامألوف من وقع النبض ووقع الرعد، ساحبة من الكلمات ما اختبأ، ومتجولة في أدغال النصوص تعري الحلم، وتكتسي بعورات الصهيل «يقطف الرعد نبضي»/ «وجهي يؤرجحها بشعاعه المذبوح، يوري خطاياه ويهب قبل الريح»/ «ضربتك الغيمة.. فانبثق الماء السري وهبت أشجار صهيلي».

ما يورق يختلي بظل الوقع، ويؤسطر أبعاده ممتدا في هبوب الكلمات على متعة احتمالها، وما تحمله من غبار طلع يعرش على سراخس النار، ليهب الترتيل، ميلة

الخزامى وهي أول الصحوة من شرودها العميق..
«هل نولج في الريح محارقنا».

النار:
«تتراشق النيران حلمك»
النار تطهر كل شيء إلا الحلم، فهو يطهرها، ويتراشق من لكنتها قزح الحدس الذي كلما غار في رميمه، خلق اختلافانية الرؤى، وشف عن صهوة الاحتمال سارحا في الذي لا يرى... مخلفا وقعه في محارق الحلم، المترامي على الظهور ونقيضه،
«جحيم أعمق من جلجلة الخصب»، الوقع المرئي من الخصب كان ترنيمة الخفي/ الظاهر، الذي كلما اقترب من جسد النصوص، حفر في ذاكرتها، الأعمق، من خافيته، فيستنفر الدفق القادم من الجلجلة مراودا الأعمق الذي اختزل مداراته، مكثفا ما في الرؤى من صراع قابل لانفجاره في الحل، مهيأ تشعب الخارج عن مرئياته، والمتهاطل في غير مدلوله، فالجحيم الذي يكبر الخصب بلا مرئيات تسربلت من النص الغائب إلى النص الخاطف، اختلس المغيب إلى الشفيف (الخصب) تاركا قرعه على ألوان القلق «الجلجلة» كبؤرة تتداخل عكسيا متدرجة ما يضيق، إلى، ناصية اتساعه.
«وبنار تتوالد بالإنشاد، ولا تهجم إلا من غبطة صرختها» النار النصية تهرب صرخة المتراكم من الانزياح عبر حفيف الدم ووقع الدهشة، زاخمة في صمتها المنشد والحاشية لحيوية الصور التي تنقل رقصها بين النشور بحلمية (الماقبلي/ الحياة، المابعدي/ الموت)، داغمة هذين الحلمين بجرح نار أحال غموضه على جرحه، فانجذب عصف الوقع من آخره، ونافر بانجذاب متفاوت اللوعة، إشعالا تراحق من الجدل، مشهدية التجلي.
«النار التي وهبتك آجلتين».

## 2- الوقع اللامرئي:

يذرف الوقع المرئي ذاكرته بين النصوص، وحين تختلي بمخيلة العلائقية الدرامية، المنبثقة من الصدام الشرري، تنفجر خافية المرئي لتتناسل في الذي يسيل من الحلم على أغصان النصوص، فيتحافل الوقع العميق، قاذفا الصدى خارج الذاكرة الكلمية، وذارفا كليم الرؤى بحالات لا تتراءى للقارئ، إلا، إذا باشر من كهنوت الإحالة، محراب الوقع المختزل بين النور والظل، وذلك من خلال الاستغراق في الوقع المتشاكل حتى متعته، ومن خلال هوة الفتنة المتحولة بين وقعي الدم المبدع والدم القارئ، حيث احتكاك السيرورة الحلمية المنشئة للمتباعد من الوقع المرئي، والمنشأة من حالات الحلم الحاشد لمجمل الإيقاعات السابقة والذي يحمل وقع أجنحته في رفيف المدارات التي تتجول بين مدارات الاحتمال النصي.
«له أن يهبط أغوار الجسد، يتهجى جمال العاصفة.. ويقرع بنشوته، أجراس الوميض»/ «له أن يأكل تفاح المزامير.. وأن يسرق من الهلاك رعشته..» تقترب الدلالات من رنينها المحسوس بين الجسد وأغواره، وحين تبتعد إلى مدلولات تتهجى شظايا المجرد، تحفل الصورة بابتكار إشراقها، وتعير للجسد والعاصفة معا، نهايات الترامز، مختلجة بما بعدها، فتتظلل المحاورة بأصوات لا تظهر ما تبطن، إلا، عندما تتشاكل أطراف الحلم، وتقترب من لا لونها، قارعة صمتا غير متوقع- صمتا تشكيليا تجلجل نشوة وميضه وتقترب من عتمة النور..
وبجنون تزعفر في اللحن، يكشف

الصراع الفني نبضه تاركا صور صوره، يغاير رعشة الهلاك بعد سرقة ما قبلها..

وهنا، يموج التوتر المنحاز إلى لهفته، مناورا الدم القارىء بالدم المبدع، ومرابطا داخل الوقع المتشاكل «قلقي تهاليل.. وبخار هاويتي، ورد لعينيها، هل أترك الأمواج، تصغي لنهديها..؟»، التهاليل المنبثقة من باطن الفجوة تقرأ بدمها القلق، أنوثة النار حين تغوص الروح في وقع الظل، شاحذة من ورد الاشتباك الدلالي، ما يبيح النور المناقض لأبعاده، ويجعل المتشاكل يمر في غير وقعه، خالقا تناشز اللامألوف الصيروري.

لنجاور مشهدا من قصيدة «لاأحبك»:

**«للحصى بنفسج**
**يشرق في الرماد..**
**للبنفسج**
**رغبات السمرمر**
**شواطىء غامضة،**
**وجماجم كثيرة..**
**فهل تسرقين من هرم الظلام**
**توابيت الأنبياء**
**وقبضة الحرية..؟»**

تتناوب الدلالات، سدرتها، توقظ من منتهى البنفسج ظلمة الحصى، بما تحمل من دوران، يفاعل صيرورته، ويغيب في الدال الذي لا يظهر إلا من خلال وقع خالط حلم البنفسج بالإشراق، فانتبه رقص الرماد، والتفت حاجبا وقعه المرئي برغبات السمرمر التي يشاغب وقعها. فيترك في الصورة أثرا لا تسكن مكامنه وهي تحرك الغامض من شهوة الموج في العثور على شواطىء الارتطام لتجرف من الحركية انفتاحها، ومن جماجم البنفسج، رعشة الخلق..

هنا تنضغط الطاقة لتفتح مونولوجها بسؤال ينفي أقاصي الظلمة من ذروة التوتر ليعيدها إلى ظلال البنفسج الحالك بالنبوءة، وبمصل الإبداع ـ الحرية ـ التي تنقبض على وقع الشعشعة المهدورة في التحالم اللامرئي.

## دلالة الفعل/ التفاتة الدم:

كيف تستقل حالة النص عن حالة مبدعها.. رغم التساكن السابح بينهما..

وكيف تتغاصن ببذرة الدم، تاركة تويجات التفاتتها تعبر تربة الفعل في هبوب الكلمة..

كيف غص الفعل الإبداعي بالكثافة.. وحبا ثورة المعنى في صرخة الديجور..؟

وكيف بركن ـ الفعل الإبداعي ـ يقين الندى وطنا، وتنبأ بهدنة السكون، تاركا فاصلة الأعاصير تقارب الحجب..؟

لكوني يشغل حداثة ذاكرته المتجذرة في لا مألوفها، ترعف،

القصائد.. فيلتفت الدم من بهرته على بهرة وطنها، محملا الفعل دلالات الإزاحة،

والحلم.. أحوال الحيرة، والحجب.. ومناورة الكشف..

وتنشأ من حركية الصراع بين (دلالات الإزاحة/ أحوال الحيرة/ مناورة الكشف)

محاورة تغرق النور بالنور، وتخلط بين (الدم/ الفعل/ الحلم/ الحجب) مولدة من الروح حياة ما بعدالموت، ومن حالة النص حدث الأسطورة، ومن المتفاوت بينهما صرخة البرزخ في الكلمة..

أسطرة القصيد/ الرحم الرؤيوي:

الكون = النصوص.

الدلالات == الروح/ حياة ما بعد الموت + حالة النص/ حدس الأسطورة.

صرخة الكلمة في النص الباطن (بلازما القصيد) = المتفاوت بين:

ـ الروح + حالة النص المركب

- حياة ما بعد الموت + حدس الأسطورة.

الكون + الدلالات + المتفاوت بين الروح/ حالة النص = المحتمل اللا مستقر/ المتحول الذي يشكل دم الحلم كمحتمل مستقر يجري له، شبه الثابت وهو:

جسد النصوص + التفاتة الفعل المنتشرة = وطن اللغة بذاكرتيه الموروثة/ الحديثة.

يولد من خلال كل ذلك الوطن/ اللغة.. الذي يتنامى نازحا في رحم الرؤيا

فما المتعاكس، بين الرحم الرؤيوي ودلالاته، وبين التفاتة الكون تجاه دم اللغة؟..

**«أمام عناقيد الدم**
**كان الربيع يصرخ**
**وكنت تركضين**
**بين ملحمتين..»**

مالت نغمات التساكن حتى أشعلت، ودفعة واحدة، خافية المعنى في احتمالاته التشكيلية، وذاكرة الكلمة ضمن شبكة ارتكزت حول (التراث/ الحداثة، الوطن/ المرأة، الدم/ الإبداع) حيث تصارعت العلائقية الفنية بدراما الرؤيا وأحالت توترها على ما تداهش، تفصيله بالحرائق المونولوجية، بحيث أصبح الدم ممتصا لاحتمالاته الظاهرة (الوطن، المرأة، وما بينهما من تواشج كوني)، وعاكسا احتمالاته الخفية (الرؤيا، الما فوق حلمي)، وتقاطع الاحتمالات (الظاهرة/ الخفية) هي الدم الآخر لـ اللامرئي الذي سربل مصل الموضوعي بالذاتي، ومصل الذاتي بالموضوعي، فاستحضر أرواحه من مخيلة النصوص، وشكل بها وبـ ذاكرة الكوني، نبوءة اللهب، خافية العتمة الرافضة لألوانها، وصرخة الحقول المتنامية بين ظل الصمت وهذوته..

فكيف تحالمت خضرة الرنين، ولاحقت لوعتها، وكيف رقصت صلاة النور بين مطر لا يعرف النسيان، وبرق لا منتهى لقيامته..، وهل رتلت السماء المشتهاة، أحلامها وتركت غفلتها خارج الصدى..؟

التراث/ الحداثة:

اللغة بذرة النور في دهشة الدم،

واللغة تراث أول لحلم يتنفس رماده السابق، يضيف إليه جذور الرؤيا، سارقا جمرته الخالدة، فيتنفس الرماد السابق رماد الحلم اللاحق، منشئا حوارية رماد ثالث من الرمادين، حوارية حلم جذب بالمتنافر من أبعاده، لسع النور، وكفراش يجدد موته، يخلق أعمق أثر في الرماد، ساحبا من الأثر فضاء حواريا جديدا، ناسلا من الفضاء الحواري، دينامي حلول لا يلبث أن ينفصل عما خلق، حاملا من الرماد الحلمي بصائره وأجنحته، ومن الحلم الرماد الآتي، هسيس حلم ابتعد عن شرنقته وخالف سلالة الرماد

**«حين يواحد بيني وبينك**
**نور مبين**
**ويخرج ميتا من الحي**
**حيا من الميت**
**كل يجادل موجاته العاتيات**
**وفي فلك يسبحون..»**

حوارية غرست تناسبها في سيمفوني الصورة، حلت في التراث، وانفصلت عنه، حلت فيه من خلال ذاكرته العامة التي شكلت أم الرؤى في الصور، وانفصلت عنه بما فاعلت من احتمالات لابد أن تكون هي.

«هي ومضة الأمد التي سمكت مداك، فاظفر بذات النور.. قد غنمت يداك» نبوءة على نبوءة والنور مشترك، إنها سنة الحلم الذي غاصن من الرماد السابق رماده اللاحق، وهب إلى موجته الأخيرة، راشقا الكوني على حركة التماس التي وزعت طاقة ما بعدها، واختزنت من طاقتها المناورة، مصل التوتر، فكانت الحامل لرؤيا انفصلت

عن محمولها بحامل جديد.

**«هي اقتطاف شقائق الأحلام**
**قبل فواتها..**
**والفجر.. ثم الشفع.. ثم الوتر**
**إن بيارق الشهداء**
**بعض من مطارفها...»**

المحاورة «القرآنية»، تلتف بتناص الحلم المتقاطع برماد الشقائق منجبا أثر ولادة الفعل في أثر التفاتة الدم، الحاشدة للرموز الكونية من خلال المتداخل بالحالة النفسية للغة/ للتراث، والحالة الشاملة لدم قرأ نشوره في (الوطن/ المرأة/ الإبداع)، وكتب خلود دمه بتمصيل الروح من الموضوعي والذاتي.. وبمحاولة جرح الشفيف من غامضه المتسائل:

**«هل كنت في النبأ العظيم**
**كمن يذيع خرافة**
**أم أنه الفعل الذي**
**مرج الضياء،**
**وطاف بالملأ الرحيب،**
**إلى حجاب الملحمة..؟»**

تطواف الفعل على السؤال يحمل ظاهر الاتجاه، وباطن اللا اتجاه، حيث يلمع المطلق وراء الحجب، ويسند رحابة الملحمة على نوره الأعلى، الفعل الذي يكشف عن غامضه بغامض أربك الخرافة، فعرى مطر النبوءة وسابق براق الدم وكسؤال شهيد غمر دهشته بالإسراء بعد التطواف صاعدا إلى سدرة المنتهى، ومتناصا مع رؤى المطلق ينجب رؤياه:

**«في شارع السنديان حيث الصخور**
**تنظر إلى الأمام**
**والجبل.. يقصص رؤياه**
**على الغيمة..**
**كانت الكنعانية**
**تقترب من النهار**
**وكان يسير بقبضته العالية..**
**يسير عائما بالزنبق..»**

نرى، ذاكرة اللغة الموروثة/ المتناصة «الجبل يقصص رؤياه» المتشابكة بجذرها «الكنعانية» كيف حققت من أبعادها المحتمل اللا مستقر وعكسته طاقة متحركة داخل ذاكرتها الحديثة التي لاحقت التفاتة فعلها بين الصورة وظلها، «الصخور تنظر إلى الأمام/ يقصص.. رؤياه على الغيمة/ تقترب من النهار/ يسير عائما بالزنبق»، ارتكاب كشفي انطلق من النسخ القديم المضيء، ولم يستقر إلا في وطن الحلم واللغة، ورحم الرؤى الدلالي..

**«إذا كانت أجنحتك من شمع**
**فلا تقترب أكثر من الشمس..»**

أسطورة قديمة كثفتها صورة بسطت دوالها لتشير إلى التفاتة الفعل نحو الموضوعي، كعلاقة حفرت ذاكرتها وأنجبت خفايا الذات، بتحذيرها من التهلكة، فالشمع المعجون مع الريش لا يكفي للتحليق نحو الشمس، وهذا ما أوصى به «ديدالوس» ابنه الذي لم يلتزم، فحاول الاقتراب من الشمس، فذاب الشمع وسقط في البحر، فغرق.. ليس هذا هو المباشر الذي أحالت إليه الصورة رغم استنادها إلى اسطورته، لكنها الأعمق الذي يواحد، النور الذاتي بالنور الموضوعي، منتجا نورا أبديا يكتمل فيه دم الحلم.. ومتجها ليس نحو الشمس، بل نحو ما رمزت إليه من المطلق..

فمتى يكون بنفسج السماء قاب حلمين أو، أدنى..؟

هذا ما وشت به مجموعة «رعاة الجحيم» والتي حاولنا ولوجها، مشعلين رؤاها بتركيبة تنامت بين كلماتنا وكلمات النصوص، فعرفنا أحوالها بما يشبه الأسئلة وبما يشبه الحلول في جسمانية اللغة الإرشادية والأخرى الانفعالية وما أنارت به رموز القصائد..

# يدٌ من هنا.. ونصف قلب من هناك

● حسين الشيخ - هلسنكي

هل يمكن تجسيد الأسطورة التي انتقلت شفاها من جيل إلى آخر عبر اللوحة؟!.. ما مدى مقدرة الفنان على تمثل الأسطورة، عند محاولته نقلها إلى فضاء اللوحة؟!.. هل يستطيع الفنان عبر تجربته المعاصرة تجسيد ملحمة عمرها آلاف السنين باللون والريشة؟!.. وهل يستطيع فضاء اللوحة استيعاب تجارب الناس والمخيلة عبر العصور، ليقدمها إلى المتلقي المعاصر بكل ما يحمله من تناقضات، وكأنها حدثت منذ لحظة مضت؟!!

دارت هذه التساؤلات في مخيلتي عندما اتجهت إلى زيارة معرض فنان فنلندا القومي Akseli Gallen Kallela (1931-1865)، بجانب مدينة هلسنكي، في المتحف الذي صممه الفنان نفسه في عام 1913 ليكون مرسماً له، وتحول عام 1961 إلى متحف خاص بأعماله. هذا الفنان الذي جسد أسطورة الكاليفالا في أكثر أعماله شهرة في فنلندا والبلدان الاسكندنافية. الكاليفالا ملحمة الشعب الفنلندي، التي لا تنتسب إلى شاعر معروف نظمها كلها، ولا صدرت نصوصها عن مصدر أو راوية واحد، ولا دونت أبياتها في زمن غابر،

لتكتشف فيما بعد كما هو الحال مع جل المعروف من ملاحم الشعوب الأخرى، إنها نصوص تداولها الناس شفاهيا، منذ زمن بعيد موغل في القدم، وحتى القرن الماضي، حيث تصدى لجمعها طبيب اسمه (إلياس لونروت) ثم توفر على ما جمعه فاختار ما لاءم فكره واطرح الكثير، وأضاف من نظمه هو الكثير حتى استوت القطع جميعها في سياق واحد، ومن ثم في كتاب واحد في نسيج عجيب لا أثر فيه للصناعة ولا للجهد الترميمي المتأخر، وقام بترجمتها بامتياز سحبان مروة إلى العربية.

لوحة Lemminkainen's Mother هي من أشهر أعماله والتي تجسد بعض أجزاء تلك الملحمة: أحد أبطال الكاليفالا اسمه «آهتي» أو «ابن لمي» ولقبه «كاوكوميالي» أي ما يقارب قولنا في العربية «خلي البال»، وآهتي هذا شاب أرعن، ظريف، مرح، همه ثالوث اللذة أي المرأة والخمر والطعام اللذيذ، فضلا عن الغزو، وفي إحدى مغامراته يسقط قتيلا ويقطع إربا، ولكن أمه تخف إلى نجدته، لقد أحست بمصابه حين رأت المشط يقطر دما، فاندفعت لإنقاذه كذئبة عبر الأراضي الرطبة، وكدب عبر الغابات البعيدة، وكثعلب الماء في المياه المفتوحة، وكأرنب وحشي في الجو الحار. سألت أشجار الغابة عن ابنها، سألت الطرقات، سألت القمر، فقط الشمس من أبدت استعدادا لمعونتها ودلتها على مكانه في نهر الظلمات، وأرسلت الشمس التعب والنوم على سكان بوهيولا الشريرين، لكي تتمكن والدة آهتي من البحث بمذراتها عن ابنها في نهر الموت، جمعت بالمذراة قطع ابنها المبعثرة في اللجة، يد من هنا، نصف قلب من هناك، حتى استطاعت انتشال الأجزاء كلها من قعر نهر الموت، سمعت الغراب يتساءل: كيف يمكن لهذه القطع المتناثرة أن تصبح رجلا. لم تهتم بما قاله، وبإصرار عجيب جمعت الأجزاء جنبا إلى جنب، وكأنها تجمع أجزاء لوحة مبعثرة، وصلت اللحم باللحم، العظم إلى العظم، العضو إلى العضو، الشريان إلى الآخر. سرجت القطع، وحددتها، وخاطتها ورتقتها بإبر من الغيم، وبخيوط من حرير حتى اكتمل الجسد، لكنه كان بلا حياة، وتساءلت من أين لها الحصول على ذلك الشراب الممزوج من عسل وملت وخميرة، لكي تبعث به الحياة. النحلة ملكة أزهار الغابات، مدت لها يد العون، وطارت لتبحث عن العسل، حلقت لتأتي بالبلسم الشافي، حتى وصلت أرض إله الغابة، ولم تلق شيئا. فصعدت إلى السماء، أعلى من القمر، بين نجوم مندهشة، حتى عثرت عليه ورجعت إلى الأم التي مسحت به كل أنحاء الجسد، وحين استفاق من نومه الطويل الموحش، قال لها: لقد نمت بشكل جيد هذه المرة.

لا أدري هل كانت أسطورة الكاليفالا هي التي تحكي أم اللوحة أم مشاعري!!.. لقد وصف الفنان لوحته بأنها بمثابة «مديح وإطراء» لوالدته التي تشبه بملامحها العامة أم آهتي التي رسمها، والتي عبر فيها عن قدرة حب الأم في التغلب على الموت.

في الثمانينيات من القرن الماضي ظهر الفنان لأول مرة في فنلندا بلوحاته التي استمدها من الكاليفالا، وكانت لوحته الأولى حول كاليرفو أحد أبطالها، وبطله المفضل، الملك الذي ذهب إلى المعركة ترافقه الموسيقا، والذي قتل نفسه بسيفه فيما بعد.

بعد شهرته في فنلندا رحل Gallen إلى باريس ورسم هناك مقاهيها وشوارعها، ولكن نداء الكاليفالا الخفي لازال يلاحقه هناك، لقد رغب بالتقاط الوطن وأبطاله المرتسمين عبر الأسطورة في أعماله: «أستطيع الوصول إلى النقطة التي ترضي بلدي، ولكن طموحي أن أصل أبعد من ذلك،

كل شيء أو لا شيء، أولا وأخيرا ذلك شعاري الذي سأحافظ عليه مدى الحياة».
وبعد عودته من باريس انغمس في تجسيد أبطال الكاليفالا، وسكن في نفس المنطقة التي انطلقت منها الملحمة. ناضل من أجل استقلال بلده من الاستعمار الروسي آنذاك. لقد اعتبر نفسه على الدوام قوميا ملتصقا بوطنه وبتراثه، حتى قيل عنه إن إنجازاته خارج التراث الفنلندي عبارة عن ظلال صور.
عاد إلى باريس مرة أخرى عام 1908، وكان يأمل أن تكون مقرا له، لكنه خاب ظنه هذه المرة، فتلك المدينة المترعة بالألوان تغيرت في نظره عن المرات السابقة، فقرر أن يغادر أوروبا بأكملها، وفعلا في ربيع عام 1909 تابع رحلته من باريس إلى كينيا، ولعله تأثر بالصورة التي نقلها له أصدقاؤه الذين كانوا في أفريقيا، بالإضافة إلى معلومات كتب الرحلات التي قرأها بغزارة. الوضع في فنلندا أيضا كان في تغير مستمر. فالمدرسة الوطنية في الفن والتي كان يمثلها Gallen فات عليها الزمان في بداية القرن العشرين، وتقنيات الفن الحديث لم تكن سهلة بالنسبة إليه. وكان بروز دور الطبقة العاملة واضحا بعد الاضرابات التي حققتها آنذاك، بالإضافة إلى تناقص دعم المجتمع الفنلندي للفنون برز بشكل ملحوظ في تلك الفترة. وبمواجهة هذه الظروف المتغيرة والتي لم يستطع بعض المثقفين تبنيها، غادر أولئك المثقفون بمن فيهم Gallen إلى الخارج. اللجوء إلى أفريقيا البدائية بعيدا عن الحداثة والاشتراكية. لقد كانت أفريقيا بالنسبة إلى الكثير من الفنلنديين قارة مترعة بالرومانسية، القارة المجهولة المترعة بالمغامرة: «أنا ذاهب إلى الحياة البكر، مع الحيوانات البرية، حيث أشعة الشمس والفتنة والسحر الحقيقيين، حيث الكلمات البدائية لا تخفي تفكير الإنسان»..
هكذا كتب Gallen في إحدى رسائله.
كتب أحد النقاد عن أعماله الأفريقية التي قاربت الـ120 عملا: «هل كان عليه أن يذهب كل هذه المسافات الطويلة إلى أفريقيا لينتج أعمالا تافهة كهذه؟!».. احتوت أعماله الأفريقية على بورتريهات بشكل أساسي بالإضافة إلى رسوم الحيوانات، ويمكن وصفها بأنها عبارة عن لقطات سياحية لا تتضمن أية قيمة روحية على حسب قول Onni Okkonen الذي كتب سيرة حياة Gallen، والذي كان مستاء جدا من تجربة Gallen الأفريقية فقد وصف لوحاته المنتمية إلى تلك المرحلة بأنها: «غريبة المنشأ، متغايرة الخواص، تشابه لقطات فوتوغرافية سياحية».
لكن تجربته في تمثل أحداث وأبطال الكاليفالا ورسمهم، لا يمكن مقارنتها بأعماله الأفريقية، لقد وضعته رسوم الكاليفالا على رأس الفنانين الفنلنديين، واعتبر دوما فنان فنلندا العظيم.
ببساطة تستطيع أن تجد صديقا حقيقيا بين أشجار الغابة في لوحة أخرى من لوحات Gallen، صديق تستطيع التكلم معه بحرية، وأشجار الغابة في لوحته تختلف كما يختلف الأصدقاء عن بعضهم البعض. فعندما تتكلم مع البتولا الخضراء فإنك تتكلم بشكل مختلف عما تفعله مع الصنوبر العالي، وتقص على السيقان المتمايلة للحور أحاديث تختلف عن أشجار أخرى ممتلئة. تستطيع أن تحس عبر هذه اللوحة أنك صرت صديقا للطبيعة، وبأن حياة الغابة لها طعم مختلف، وستلاحظ تماما الظلال في الفروق، تغيرات ألوان الخضرة، الهدوء المتناغم، وتيقن أنه تحت طبقات الثلج تتنفس حياة مليئة بالعنف والقوة.

لوحة الغلاف للفنان: عبدالله صالح

# AL Bayan




صدر حديثاً